Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/uvresdehenrihyma02hyma

Biographies complet
Vol II of. Œuvres.

ŒUVRES

DE HENRI HYMANS

CET OUVRAGE
EST IMPRIMÉ A QUATRE CENTS EXEMPLAIRES
NUMÉROTÉS DE 1 A 400

ŒUVRES DE HENRI HYMANS

PRÈS DE 700 BIOGRAPHIES

D'ARTISTES BELGES

parues

dans la BIOGRAPHIE NATIONALE
dans l'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS
dans le DICTIONNAIRE des Drs Thieme et Becker
et dans diverses publications du pays
et de l'étranger

VOLUME II

ÉDITEUR
M. HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
BRUXELLES, RUE DE LOUVAIN, 112

1920

BIOGRAPHIES

D'ARTISTES BELGES

parues

dans le DICTIONNAIRE du Dr Ulrich Thieme
et du Dr Félix Becker, à Leipzig.
(Éditeur : Wilhelm Engelmann; successeur : Artur Seemann.)

ABATTUCCI (Pierre), peintre, né à Molenbeek-Saint-Jean (Bruxelles) le 20 mai 1871. Il fut élève de l'École des Arts décoratifs de ce faubourg de la capitale, ensuite de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, sous Portaels et Stallaert. Abattucci est paysagiste, à l'occasion aussi portraitiste. Il devint professeur à l'École des Arts décoratifs de Molenbeek. Il a remporté la médaille de bronze à l'Exposition de Saint-Louis (1904). Ses principales œuvres sont : *Le Château désert* (1901) (collection Ophoven, Liége); portrait de M. Sander Pierron, critique d'art (1901); *Le mois de Mai à la Chapelle* (1902); portrait de Mme Abattucci; *Le Château solitaire; Le Portail* (Salon de Bruxelles 1903); *Les Gerbes* (collection Stock, Gand); *Palais Royal de Laeken* (1904) (M. Lammens, Gand); *La Clairière,* effet d'automne (1905) (collection Seriacop, Gand); *Matinée de Juin* (1906) (collection Penny, Morlanwelz); *Vers le soir* (1906), Salon de Gand (collection Muller, Anvers).

Abattucci a inséré des eaux-fortes dans les Albums de la Société des Aquafortistes belges.

Renseignements particuliers.

ABELOOS (Victor), peintre de paysages et d'animaux, né à Bruxelles (Saint-Gilles) le 25 décembre 1881, fréquenta l'atelier d'Alfred Cluysenaar. Depuis 1901, il a participé aux expositions : Royal Institute Glasgow (1901) : *Le Roi de la prairie flamande* (étalon); Paris, Société nationale (1903) : *Le Réveil de Diane; La Grève;* Paris, Société nationale (1904) : *Tigre déchirant un serpent.* Fit en 1904 une exposition de vingt et une peintures et d'un ensemble d'études à la Galerie royale de Bruxelles. Il y avait dans le nombre deux portraits.

Sources particulières.

ABRY (Léon-Eugène-Auguste), peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 6 mars 1857, mort dans la même ville le 6 novembre 1905. Peintre de sujets historiques, de portraits, de genre et surtout de sujets militaires. Fils d'une famille appartenant à l'armée, il rendit avec talent la physionomie du soldat belge en manœuvres et au repos. Très préoccupé de l'exactitude du détail, il n'évite pas la froideur, d'ailleurs un peu inhérente au genre qu'il préférait et dans lequel la précision tient une grande place. Abry exposa à diverses reprises des portraits équestres d'officiers. En 1903, il exposa au Salon de Bruxelles un grand portrait à

cheval du roi Léopold II aux manœuvres. En général, ses figures sont de format moyen. Les œuvres d'Abry parurent à presque tous les Salons belges à partir de 1877. Il fut de la Société des Aquarellistes à dater de 1886 et à Anvers du Cercle des XIII. En 1887, il obtenait à Paris une mention honorable. Il était, au moment de sa mort, chevalier de l'Ordre de Léopold et décoré de plusieurs ordres étrangers. Ses tableaux d'histoire sont : *Le bourgmestre Laruelle de Liège assassiné* (1878); *Le Lion de Flandre* (1881); *Gilbert à l'Hôtel-Dieu* (1884). Le Musée d'Anvers a de lui un tableau : *Le Passage des chevaux,* œuvre datée de 1887.

Renseignements particuliers.

ACHTSCHELLINCK (Lucas), paysagiste, né à Bruxelles le 16 janvier 1626, y baptisé et enterré dans cette ville le 12 du 5e mois 1699, élève de Pierre van der Borcht (depuis 1639). Comme il fut admis à la maîtrise seulement en 1657, il est probable qu'il a dû résider auparavant à l'étranger pendant une longue période. C'est un peintre d'un certain mérite; ses œuvres ont une grande allure et une grande force d'expression, son coloris est clair et harmonieux. Sa manière de peindre est très légère et très habile, parfois quelque peu décorative; ses peintures qui représentent la nature hollandaise, ont cependant souvent des traits qui rappellent les paysages méridionaux. Le vert intense de ses végétations est caractéristique. Il a beaucoup travaillé pour les églises et les couvents : des peintures — souvent de grandes dimensions — représentant des scènes du *Nouveau Testament* ou de la *Légende sacrée.* Mais la dissolution des couvents a fait disparaître la majeure partie de ses œuvres qui étaient renseignées dans les anciens catalogues.

On ne connaît qu'un petit nombre de peintures d'Achtschellinck existant encore aujourd'hui. Dans les églises de Bruxelles, on voit encore quelques-unes des œuvres qui s'y trouvaient déjà au XVIIIe siècle; deux se trouvent dans une salle de l'Hôtel de ville de Bruges; le Musée de cette ville en possède trois, dont une provient de l'abbaye des Dunes et une dont les figures sont de G. Van Oost, au couvent des Dominicains de Bruges. De ces peintures et d'une autre, les figures sont de L. de Deyster, mentionnées par Descamps; il faut en conclure que le maître bruxellois a séjourné assez longtemps en Flandre, car, d'un côté, G. Van Oost mourut en 1686 et, d'un autre côté, de Deyster ne fut admis à la maîtrise qu'en 1688. Le Musée de Gand possède aussi un paysage de lui, représentant le *Calvaire,* d'après Emmaus; auparavant il était attribué à Jacques d'Artois. La Galerie de Dresde possède deux paysages intéressants par leurs tonalités claires, des villages forestiers des Pays-Bas. Une peinture, de petite dimension, se trouve au Musée de Gœttingen; trois sont dans la Galerie de Pommersfelden, dont une a également les personnages par Bout.

Dans la Galerie royale et impériale de Vienne se trouve une peinture dont les figures ont été peintes par Gonzales Cocques, tandis que le paysage l'a été par Achtschellinck. Parmi les portraitistes qui ornèrent ses paysages, se

trouve aussi Jacques van der Heyden, ainsi qu'il ressort d'une étude communiquée par Jul. Finot (*Réunion de Beaux-Arts,* XIV, 441).

Le gouverneur de Castanaga devait, en 1690, aux peintres Jacques Van der Heyden et L. Achtschellinck, 201 livres 7 sols « pour avoir peint la famille de Michel Cafmeyer et le village de Boitsfort ».

Achtschellinck a aussi livré au *Tapissier bruxellois* des cartons pour lesquels le Magistrat le récompensa en 1680 au moyen d'une exonération de l'impôt sur la bière.

Il eut comme élèves : Frans Volders, Pieter Bedet, Simon Bijean, Pieter Hendrick, Jacob van Hatten et Théobald Michaux.

Alexandre Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex.* — *Réunion des Beaux-Arts,* XIV. — Notes personnelles.

ACHTSCHELLINCK (Pierre), peintre, frère de Lucas, entra en 1643 à l'atelier du peintre bruxellois Philippe van der Elst et fut en 1651 maître de la Gilde bruxelloise.

Alex. Pinchart, *Messager des sciences historiques.* — Registres aux inscriptions des maîtres et des apprentis du métier de peintre... de Bruxelles. — Notes personnelles.

ACKER (Ernest), architecte, né à Bruxelles en 1852. Élève de l'Académie des Beaux-Arts, de l'École des Beaux-Arts à Paris, et de Wynand Janssens, membre de l'Académie royale de Belgique, chevalier de l'Ordre de Léopold et officier de la Légion d'honneur. A exécuté, surtout à Bruxelles, de nombreuses habitations privées. A fait le dépôt mortuaire de la ville de Bruxelles, rue Saint-André (1897). A décoré, en 1905, la place Poelaert pour la fête patriotique du 31 juillet. La même année l'Exposition des Beaux-Arts par l'arrangement des sculptures de Meunier.

ACKER (Florimond [Flori] Marie VAN), peintre de sujets religieux, historiques, de portraits, de genre, de paysages et de vues de villes, né à Bruges (où il réside) le 16 avril 1858. Élève des Académies d'Anvers sous Verlat et de Bruxelles sous Portaels, il fut, en 1883, second au concours pour le prix de Rome. Il est chevalier de l'Ordre de Léopold, membre de la Commission locale des Monuments et des Musées. Successivement aux expositions de Bruxelles, où il résida plusieurs années, d'Anvers et de Gand, il exposa des œuvres dans tous les genres, à partir de 1882, où il expose une *Vue sur l'Escaut,* suivie, en 1883, d'un *Christ sur la pierre de l'onction,* exposé à l'Exposition universelle d'Amsterdam, et aujourd'hui à la Justice de Paix à Bruges; *L'Été à la Campagne,* dans la manière de Bastien Le Page. En 1884, il avait exécuté, pour l'église de Bassevelde (Flandre orientale), *La Résurrection du Christ.* D'autres pages religieuses de l'artiste appartiennent à l'église d'Hollebeke, près d'Ypres; de Boitshoucke, près de Furnes (Saint-Omer); à l'église des Jésuites à Bruges; *La Présentation au Temple* et *La Purification,* panneaux sur cuivre (1898); frises décoratives à l'église d'Harlebeke lez-Courtrai (1899); sept peintures murales dans la chapelle des

Xavériens à Bruges : *Scènes de la vie de saint François-Xavier* (1899).

Parmi les portraits de Van Acker, les principaux sont ceux du commandant L. Enson des Chasseurs de la garde civique à Ostende (1892), de Madame Serruys et sa fille, de l'évêque de Bruges de Brabander (grand séminaire à Bruges), du comte Charles d'Ursel, gouverneur de la Flandre occidentale (Palais du Gouvernement provincial, à Bruges) (1904); de Jean-Hubert Serruys, ancien maire, et d'André Van Iseghem, bourgmestre, au Musée d'Ostende; de M. Eeckman, premier président de la Cour d'appel de Bruxelles, pour la galerie des présidents; et des généraux anglais Lamberts et Lullman Jabuson. Le Musée de Bruges possède de lui un *Panorama synthétique du Vieux Bruges,* peint en 1900. Van Acker s'est voué avec succès à la peinture des coins pittoresques de sa ville natale : *Le Petit Marché au Poisson,* salon de Paris, 1888 (collection Letscart, Mons); *La Rue du Bouleau* (collection Pollet, Lille); *Vieilles Demeures* (Exposition de Roubaix, 1904); *Soir d'Avril* (collection Hans Meyer, Prague); *Pont de l'Hydromel* (Exposition de Milan, 1906), sans parler d'une quantité d'autres œuvres de portée similaire, dans lesquelles il a essayé de traduire la poésie tranquille et pénétrante de la vieille cité. Van Acker a fait aussi du pastel et de l'aquarelle, des affiches, des *ex-libris.* C'est un dessinateur de talent.

Voir : *La Verveine,* journal illustré, 3e année, nº 28 (Mons, 15 juillet 1900); *De Vlaamsche School,* nos 1-3 (1900); *Studien over Brugsche,* door Médard Verkest; *Les dessinateurs d'ex-libris,* par Sander Pierron. Bruxelles, Havermans; *Nos contemporains.* — Sources particulières.

ADRIAENSSEN (Alexandre), peintre, né à Anvers en 1587, y décédé le 30 octobre 1661, élève depuis 1597-1598 de A. Van Laeck, fut admis comme maître, avec le titre de « Waterschilder » (1610-1611) à la Confrérie anversoise. La signature de sa peinture — estampe de A. Van der Does, d'après un prétendu original de Van Dyck — le nomme le peintre remarquable de fleurs, d'oiseaux et de poissons. Mais il peignit aussi des fruits de jardins, des vases en métal, des cruches, des verres, et tout cela avec sa compréhension du clair-obscur, d'un pinceau très léger et bien sûr, dans des tonalités argentées; cependant il se distingua avant tout dans la représentation des poissons. La force de son coloris est encore relevée par un dessin correct. Il est compréhensible que Rubens possédait deux œuvres d'un tel maître : l'une représentait des oiseaux, l'autre une corbeille de fruits.

Le Musée d'Anvers possède une nature morte qui montre réunis ses procédés favoris. Dans la collection du comte Toerring-Jettenbach, de Munich, une nature morte, signée Alex. Adriaenssen f. A 1632; une peinture représentant des fruits, de la collection Pacully, vendue à Paris en 1903, portait la signature Alex. Adrieanssen *(sic!)* f. A. 1634 (reproduction dans le catalogue). Dans l'ancienne collection Hoech, de Munich (vendue en 1892), une peinture représentant des fruits, signée : Alex. Adrieanssen f. A 1639. Dans l'ancienne collection Th. Van Lerius, d'Anvers, se trouvait une nature morte, signée Alex. Adrieansen *(sic!)* f. 1647, et une étude sur papier (oiseaux

morts), signée Alex. Adrieanssen *fecit*. Il écrivait donc son nom de différentes manières.

D'autres de ses tableaux sont possédés par les Galeries de Pommersfelden, Berlin (enlevées pour le dépôt ou pour être prêtées), Madrid, Schlessheim (de 1656) et Amsterdam (de 1660).

Th. Van Lerius in *Meyers Kunstlerlex.* — *Biographies d'artistes d'Anvers*. Anvers, 1880. — Van den Branden, *Antwerpsche Schilderschool*. — Notes personnelles.

AERTSEN (Pierre). Le Musée du Belvédère, à Vienne, a récemment donné place dans ses galeries à une œuvre de Pierre Aertsen retirée du dépôt. Elle est datée de 1550 et représente une grande fête villageoise où sont représentés vingt et un personnages. Catalogue de 1884, école néerlandaise, n° 653.

Nous avons mentionné [1] une petite estampe d'un homme corpulent, pouvant être attribuée à Pierre Aertsen. La même pièce, mais en contre-partie, est signalée par M. Phil. Vander Kellen comme existant au Cabinet des Estampes de Berlin dans l'œuvre de Buytewech, attribution d'ailleurs contestée par le savant iconographe hollandais. Dans l'épreuve du Cabinet de Bruxelles, le vieillard est tourné vers la droite et tient la main droite derrière le dos.

Voyez : *Le peintre-graveur hollandais et flamand*, par J.-Ph. Van der Kellen, t. I, p. 123. Utrecht, 1866.

AERTSZ ou **AERTSZOON, Lambert (Ryck),** peintre à Anvers, devint maître en 1555 à la Gilde Saint-Lucas d'Anvers, épousa la même année Catherine, la fille de Ropiers Van der Weyden, petit-fils du célèbre Rogier. Il avait des élèves, et il est cité pour la dernière fois en 1561. Ses productions artistiques ne doivent pas avoir été importantes. K. Van Mander ne le citant plus.

K. Van Mander, *Het Schilderboek*, édit. H. Hymans, I, 374.

AGNEESENS (Édouard), peintre, né à Bruxelles le 24 août 1842, mort à Uccle (Brabant) le 20 août 1885. Son père, correcteur d'imprimerie, lui fit faire à l'Athénée de Bruxelles des humanités interrompues toutefois à 16 ans. Il entra alors à l'Académie de Bruxelles, y remporta des succès dans divers cours et passa dans l'atelier libre, créé par Portaels, dont l'influence fut décisive sur son avenir. Concurrent malheureux au concours pour le prix de Rome en 1863, il se faisait bientôt connaître par une excellente figure de *Madeleine repentante* et deux portraits exposés au Salon de 1886. *Java*, une magnifique étude de jeune femme, un *Bravo*, acquis par le Comte de Flandre, affirmèrent son talent. Le portrait du sculpteur *Marchand*, au Musée de Bruxelles, date de 1868, fut exposé à Vienne en 1872 et médaillé. Parti pour Saint-Pétersbourg l'année suivante, Agneesens y créa des portraits remarquables, notamment l'effigie en pied du tragédien

(1) Van Mander (notes et commentaires H. Hymans), t. Ier, p. 361.

Samoïloff et un groupe des enfants du même artiste dramatique Rappelé à Bruxelles par la mort imminente de son père, il se fixa à Bruxelles et eut une féconde carrière de portraitiste soudainement interrompue vers 1880 par des troubles intellectuels dont ne devait pas triompher l'effort de la science. Une exposition de l'œuvre d'Agneesens, organisée à Bruxelles en 1886, permit d'apprécier dans sa plénitude la perte que sa mort faisait éprouver à l'école belge. Les productions laissées par le jeune artiste se composent en majeure partie de portraits et de figures isolées. Les dernières productions portent la date de 1880. En 1870, à son retour de Russie, il avait projeté un grand tableau, *Une Vente d'Esclaves ;* on n'en vit que le projet. De même, il avait préparé un ensemble d'études pour un sujet de *Briquetiers au travail,* conçu dans le genre des œuvres de Meunier, alors au début de sa réputation. Coloriste puissant, dessinateur correct et vigoureux, Agneesens fut un remarquable auxiliaire du mouvement de l'affranchissement de l'école belge des formules vieillies.

Un des premiers sortis de l'atelier Portaels, il en fut un des plus distingués disciples. Parmi ses portraits, il y en a un du sculpteur Vander Stappen, exécuté en 1868. Le Musée de Gand possède de lui un portrait de Diana Vernon, exécuté en 1876.

Sources personnelles.

AGUILLON [AIGUILLON] (François), recteur de l'ordre des Jésuites et architecte, né à Bruxelles en 1566, mort le 20 mars 1617, connu comme philologue et mathématicien, a également ébauché en 1614 le plan des nouveaux bâtiments de l'Ordre, à Anvers. Pour la construction du nouvel édifice, commencé immédiatement après l'incendie, on se servit des anciens plans ; cependant on remplaça les trente-six colonnes doriques et ioniques en marbre de Carare qui, en deux rangées superposées, partageaient l'intérieur à la façon des basiliques romaines, par des colonnes en pierre. La tour est également une innovation pleine d'efficacité. Une tradition très répandue attribue à Rubens les plans de l'église des Jésuites, à Anvers; mais le bollandiste érudit Papebrock, qui était en mesure de connaître la réalité à ce sujet, les réattribua à Aguillon.

Meyers Kunstlerlex. — *Biographie nationale de Belgique* (sous Aiguillon).

AKEN (Léon VAN), peintre de genre belge, né à Anvers le 30 novembre 1857, y décédé le 11 janvier 1904, élève de l'Académie anversoise, principalement avec P. Beaufaux. Il a peint des scènes de la vie du peuple, en grandeur naturelle, quelquefois également des intérieurs en couleurs sombres, dans le goût des Struys. Deux de ses tableaux : *Archers* (1901) et *La Malade,* se trouvent au Musée d'Anvers.

ALBERT (Charles), en réalité **Charles (Albert),** peintre décorateur, né à Bruxelles en 1821, mort dans la même ville en 1889.

Il prit une part considérable au mouvement qui, en Belgique, vers 1870, remit en honneur les vieilles industries d'art, en grande partie sous

l'influence de Leys. Charles Albert s'était fait construire, près de Bruxelles, à Boitsfort, un « Castel » dans le style du XVIe siècle, dont tout le mobilier et la décoration étaient imités des vieux types, y compris les tapisseries imitées en peinture. La vogue de ces résurrections fut un moment très grande, mais dura peu. Aussi les œuvres de Charles Albert sont-elles aujourd'hui oubliées. Un buste de bronze perpétue le souvenir de l'artiste au Musée des Arts décoratifs de Bruxelles.

Charles Albert avait pris une part importante à l'Exposition de 1880.

Fêtes nationales de 1880 : *Exposition de Charles Albert, artiste décorateur*. Notice explicative. Bruxelles, 1880. — Henri Hymans, *Belgische Kunst des 19^n Jahrhunderts*. Leipzig, 1906, n° 244.

ALBRACHT (Wilhem), peintre, né à Anvers en 1861, élève de l'Académie de sa ville natale et de Charles Verlat jusqu'en 1887; il travailla dans l'atelier de cet artiste à l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers. Peint des tableaux de genre, des portraits et des paysages. Ses principales œuvres se trouvent au Musée d'Anvers : *L'Ancien laboratoire de l'Administration de la Bienfaisance d'Anvers* (1902); *l'Ancienne pharmacie de l'Administration de la Bienfaisance d'Anvers* (1902); *La partie des cartes; Société protectrice des Aveugles* (1900-1901); *Cuisine de l'Asile pour vieillards à Zandvort* (Hollande) (1905). Paysages flamands et hollandais.

Sources personnelles.

ALDEGREVER (Henri) a fait, comme peintre, l'objet d'une importante étude de M. Memminger, insérée dans le *Repertorium für Kunst Wissenschaft* de 1884, page 267. L'auteur de cette étude a fait connaître l'existence dans la *Wiesenkirche* de Soest d'une *Adoration des Mages* qui pourrait bien être la *Nativité* dont parle Van Mander [1]. L'œuvre est signée d'un monogramme H.T. Il résulte en effet des recherches de M. Memminger, que le nom vrai d'Aldegrever était Trippenmeker (le sabotier) et que le monogramme bien connu ne fut adopté par Aldegrever qu'après la mort de son glorieux précurseur nurembergeois. *L'Adoration des Mages* porte pour signature indépendamment du monogramme H. T., un sabot. Aldegrever s'y est représenté.

Une lettre adressée en 1561 par la municipalité de Soest à celle de Strasbourg, fait connaître qu'à cette époque Aldegrever avait cessé de vivre.

ALSLOOT (Denis VAN), peintre à Bruxelles, au service des archiducs Albert et Isabelle depuis 1599. A partir de la même année, il est également cité pour la première fois dans la liste des peintres de Bruxelles à l'occasion de l'agréation d'un élève (François de Sainctsoule); il en forma encore plusieurs les années suivantes. Les renseignements manquent au sujet de sa naissance et de sa jeunesse, et il en est de même de l'année de sa mort, qui est inconnue; toutefois, il est à supposer que c'est en 1628, car sa nièce vendit cette année-là deux de ses tableaux, qu'elle avait hérités.

---

[1] Van Mander (notes et commentaires H. Hymans), t. Ier, p. 249.

Quatre des tableaux, reçus dans les collections officielles d'Europe, se trouvent au Musée de Madrid. Tout d'abord, un grand paysage, sur toile, représentant un bois et un lac au bord duquel se trouvent des chasseurs, dont un tire sur des canards. Le deuxième tableau est peint sur bois et ne porte aucun titre, pas plus que le précédent. Il représente un cortège carnavalesque sur la glace, comprenant une quantité de personnages à pied et en voiture : la scène se passe sous les murs d'une ville. Les deux autres tableaux, sur toile, sont de grande envergure. Ils représentent le cortège des corporations et des confréries militaires de Bruxelles sur la « Grand'Place » de cette ville. Les deux tableaux sont signés : DENIS. XX ALSLOOT, 1616. Deux tableaux de la même composition, revêtus de la même signature, se trouvent au South-Kensington Museum de Londres.

Des copies exactes des deux derniers tableaux cités, du Musée de Madrid, mais non signées, se trouvent au Musée de Bruxelles. Là se trouve également la *Fête populaire à Tervueren* (le même sujet qu'au Musée d'Anvers), plus encore les pendants : *Le Printemps* et *L'Hiver,* signés et datés de 1612, avec personnages de Henri Le Clerck, et enfin le tableau représentant à vol d'oiseau le château de Mariemont, près Binche, signé et daté de 1620.

Le Musée de Nantes possède un petit tableau très bien conservé représentant l'Abbaye de la Cambre, près de Bruxelles, signé et daté de 1609. Le tableau de la Galerie de Vienne (sur bois) représente un paysage forestier avec, comme fond, le bâtiment d'un couvent au bord d'un étang devant lequel passent deux moines et d'autres personnages. Sur un tronc d'arbre figure la signature : b : ab. Alsloot S : A : Pict 1608. A l'avant-plan, comme personnages : Prokris sur terre qui retire la flèche de la poitrine de Cephalus; à côté se trouve la signature H. de Clerck. Un petit tableau de la collection Henriette von Klarwill, à Vienne, représentant également Prokris et Cephalus, offre beaucoup de ressemblances avec celui précité. Ce tableau est reproduit dans *Blätter für Gemäldekunde,* de Th. von Frimmel (Bd I, p. 61), qui, dans cet article, cite comme étant d'Alsloot encore plusieurs autres œuvres qui, jusqu'alors, étaient faussement attribuées à d'autres. Parmi celles-ci semblent particulièrement importantes : *La Joûte sur l'eau,* avec de nombreux personnages, signée et datée : DEONIS : XX ALSLOOT. F 1616, en possession de l'archiduc Frédéric, à Vienne; le paysage marécageux, signé, mais non daté, figurant dans la collection Harrach, à Vienne, et le paysage d'hiver, signé de 1614, se trouvant à la Galerie Mosigkau, près Dessau.

Alex. Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex* (avec *litt.* ancien). — A.-J. Wauters, *Denis v. Alsloot, peintre des archiducs Albert et Isabelle,* dans le *Mouvement géographique.* Bruxelles, 1899. — Th. v. Frimmel, *Blätter f. Gemäldekunde* (I, 61 fig.). — A. v. Wurzbach, *Niederl. Kunstlerlex.* — Renseignements personnels.

ALVIN (Louis-Joseph), né à Cambrai le 18 mars 1806; nommé membre de l'Académie royale de Belgique le 1er décembre 1845; mort à Ixelles le 17 mai 1887. Conservateur en chef de la Bibliothèque royale. Auteur des *Wiericx.*

ANTONISSEN (Henricus-Josephus), peintre paysagiste et animalier, né à Anvers le 9 juin 1737, y décédé le 4 avril 1794. Pendant l'année gildienne 1752-1753, il entra à l'atelier de Balth. Beschey. Plus tard, en 1755-1756, il fut reçu comme maître; deux fois, pendant les années 1762-1763 et 1772-1773, il fut choisi comme doyen de la corporation des peintres. Le 4 novembre 1765, il épousa Catherine-Joséphine Rademaekers. Il essaya d'abord la peinture historique, mais son talent le portait vers les paysages avec animaux, tandis qu'en général il réussissait moins bien les personnages humains. Exceptionnellement, il peignit aussi d'après nature des fleurs et des fruits. De son temps il acquit une réputation assez importante. Ses tableaux étaient particulièrement bien reçus à Paris et en Hollande. Ils illustrent la vallée de la Meuse et d'autres parties du pays. Il forma divers élèves; le plus célèbre parmi ceux-ci est le peintre paysagiste et animalier Balthazar-Paul Ommeganck, qu'il admit en 1767-1768. On connaît également deux gravures d'Antonissen : 1° *Paysage avec personnages*, de 1767; 2° *Cinq vaches au bord du fleuve*, d'après A. Cuyp, 1767, qu. fol.

Th. Van Lerius dans *Meyers Kunstlerlex.* — Sources personnelles.

APSHOVEN (Ferdinand VAN), baptisé à Anvers le 17 mai 1576. Il entra en 1592-1593 comme élève dans l'atelier d'Adams van Noort et en 1596-1597 comme maître à la Gilde Saint-Lucas. Les « Liggere » supposent que son entrée s'est faite en 1595-1596; ceci est cependant une erreur qui repose sur le fait, que les années 1592, 1593, 1594 et 1595 ont été traitées comme une seule. Ferdinand était sans contredit peintre d'histoire, comme son maître; toutefois, il a également peint des portraits, tout au moins pour un cas. Lerius cite de lui le tableau d'un Thomas Courtois. En dehors de celui-là, on n'en connaît pas d'autre de lui. La Gilde de Saint-Luc cite sept de ses élèves pour les années 1597 à 1621. Il doit être mort entre le 18 septembre 1651 et le 17 septembre 1652.

Van Lerius dans *Meyers Kunstlerlex.*

APSHOVEN (Thomas [et non **Theodor**] **VAN)**, fils de Ferdinand le vieux, baptisé à Anvers le 30 novembre 1622, élève de D. Teniers le jeune; il ne figure cependant pas comme tel dans la Gilde de Saint-Luc (omission qui se présente souvent pour des fils de maîtres). En 1645-1646, il est admis comme maître « Les Liggere ». En 1650-1651, il reçut dans son atelier Hendrik van Voren ou Voor qui, plus tard, ne figure pas parmi les maîtres, et en 1651-1652, Hendrik van Erp ou Herp III devint un bon peintre d'intérieurs. Apshoven épousa, le 24 février 1645, Barbara Janssens et fut père de quatre enfants. Le 24 février 1652, il prêta serment comme porte-drapeau de la milice communale et le 20 décembre 1657 comme capitaine. D'après les « Liggere », il doit être mort entre le 18 septembre 1664 et juillet 1665. Thomas Van Apshoven peignit tout à fait dans le goût de Teniers des paysans, des corps de garde, des fumeurs, des buveurs, etc., ainsi que des natures mortes, mais n'atteint pas l'esprit, la netteté du dessein ni la frai-

cheur et l'énergie des couleurs de celui-ci, même dans ses meilleurs tableaux. Souvent il copia avec beaucoup de talent les œuvres de son maître dont il empruntait l'idée fondamentale en y ajoutant quelques modifications.

Dans la Galerie de Dresde existe de lui une belle nature morte, un déjeuner, signé : T. V. APSHOVEN. Le Musée de Glasgow possède trois peintures de Th. Van Apshoven. Deux représentent des paysages avec petites figures, dans le goût de Teniers, et se font pendant. Le troisième, un intérieur signé : T. van Apshoven 1644, est beaucoup plus important. Il représente un jeune savant dans son cabinet d'étude. Il est vu de face, vêtu de gris, avec manches bleues; la table est couverte d'un tapis vert. Le tableau est digne de Teniers. Il ne figure pas au catalogue de 1906. La Galerie de Darmstadt possède un petit paysage, dans le genre de Teniers, signé : T. Apshoven.

Th. Van Lerius dans *Meyers Kunstlerlex* (ancien *litt.*). — Renseignements personnels.

APSHOVEN (Ferdinand VAN), le jeune fils de Ferdinand le vieux, baptisé le 1er mars 1630, fit également son apprentissage chez Teniers. La Gilde anversoise de Saint-Luc de 1657-1658 mentionne son admission comme fils de maître. Malgré qu'elle le désigne comme antiquaire, il n'y a pas de doute qu'il ait également peint. Il épousa, le 20 janvier 1657, Josina Van Overstraeten, qui lui donna cinq enfants, dont le plus jeune, Guillaume, baptisé le 7 septembre 1664, fut également destiné à la peinture (voir plus loin). En 1678-1679, il devait être nommé doyen de la Gilde, mais il sut décliner cet honneur. Le 3 avril 1694, il fut enterré à Saint-Walburg, à Anvers, et obtint un « cleyn kercklyck », c'est-à-dire un enterrement du deuxième degré de la première classe.

Les tableaux de Ferdinand sont entièrement peints dans le genre de D. Teniers et traitent les mêmes sujets. On peut conclure de la rareté avec laquelle on les rencontre, que les antiquaires les attribuent généralement à Teniers. Le Musée de Dunkerque possède un intérieur avec deux personnages. L'*Atelier*, figurant à la Galerie de Dresde comme étant de lui, n'est pas signé, mais lui est attribué par Bode et Scheibler, d'après un tableau d'un sujet analogue et signé qui s'est trouvé, en 1883, dans le commerce d'œuvres d'art à Florence. D'après Frimmel, c'est, à peu de chose près, une copie d'un tableau de D. Teniers le jeune, qui se trouve au couvent Saint-Florian (Haute-Autriche).

Si des tableaux des deux Apshoven sont attribués à Teniers, il est hors de doute également que plus d'une gravure, comme par exemple celle citée ci-dessus, est exécutée d'après des œuvres des deux frères.

Th. Van Lerius, *Biographies d'art.* Anvers, II, 166. — *Ders* dans *Meyers Kunstlerlex.* — F.-G. Van den Branden, *Geschiedenis d. Antwerp. schildersch.* — Renseignements personnels.

APSCHOVEN (Willem Van), peintre, fils de Ferdinand II, né à Anvers le 7 septembre 1664, mort le 3 avril 1694, dans la même ville. Il fut

élève en 1679-1680 de Joseph Lamorlet, peintre obscur. Nous n'avons rencontré aucune œuvre de son pinceau.

ARENDONK (Johannes-Jacobus-Antonius Van), sculpteur, né à Anvers le 4 mai 1822, fit ses premières études à l'Académie de sa ville natale. En 1846, il entreprit un voyage en Italie. Pendant plusieurs années il travailla dans l'atelier d'un artiste de talent moyen, Joh.-Bapt. Peeters. Il habita Anvers jusqu'en juin 1872. Il se rendit à Malines et mourut le 9 mars 1881.

Il est l'auteur d'un grand nombre de statues de tous genres en bois, pierre, marbre, etc., destinées à la décoration mais aussi pour la parure des églises et des tombes ainsi que pour des monuments publics. Par exemple, à Anvers : statue colossale en pierre de la ville d'Anvers, au boulevard Léopold (1864), de plus trente statues en bois du maître autel et deux grandes figures d'anges en marbre blanc de l'église Saint-Michel, à Gand, ainsi que l'immense figure du tympan de fronton de l'église Notre-Dame du Finistère, à Bruxelles (1856).

Alex. Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex.* — Renseignements personnels.

ARGONNE (Simon-Pierre d'), aussi **Dargonne,** peintre paysagiste, né à Dieppe le 20 octobre 1744, semble avoir vécu à Anvers comme maître de musique et de danse depuis l'année 1772 sous le nom de Pierre-Simon Gautier. Son rôle à Anvers fut considérable comme commissaire du Directoire exécutif. Ce fut lui qui, en 1795, prit l'initiative de faire revivre l'Académie des Beaux-Arts, et ses démarches auprès du pouvoir central furent couronnées de succès. Comme peintre, d'Argonne joua un rôle beaucoup plus effacé. Fixé aux environs de Bruxelles, à Vilvorde, il y exécuta des paysages dont les titres nous sont donnés par le catalogue des expositions de Bruxelles de 1813, 1818, 1821. Nous constatons que le catalogue de 1818 donne pour prénoms à l'artiste J.-P. Dans celui de 1821 il figure comme élève de De Roy, le paysagiste, alors très en vogue. J.-B. De Roy, souvent confondu avec Le Roy, son maître. *Un paysage boisé au bord d'une rivière; la rivière serpentant au milieu d'un paysage,* etc., tels sont les titres des œuvres de d'Argonne. Vilvorde ne nous a fourni aucune donnée sur le séjour de l'ancien commissaire du Directoire dans cette localité. Il mourut d'ailleurs à Bruxelles le 22 mai 1839.

Alfred Von Wurzbach, *Niederländische kunstler Lexikon,* p. 382 (sous Dargonne). — Van den Branden, *Geschiedenis der Academie van Antwerpen,* 1864. — Catalogue des expositions.

ARIAENS ou **ADRIAENSSONE (Lucas),** peintre à Anvers, où il semble avoir tenu un rang considérable. Il y fut doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1469, en 1472, en 1475, en 1480, enfin en 1483. Il reçut pour élèves Michel Floris (1470), Henneken, Vander Voort, Willeken Daneels (1472) et Willeken Van Kessel (1484). Il fut parmi les peintres anversois conviés à Bruges en 1468 pour les noces de Charles le Téméraire et Marguerite

d'York, pour y exécuter, avec beaucoup d'autres artistes flamands, les décorations de fêtes. Lucas Ariaens était mort en 1492, car il est noté aux registres mortuaires sous la date du 19 janvier de la dite année, la mort de sa veuve Marguerite Volckeriek. On n'a point de peintures de sa main. On lui attribue sans preuves des vitraux à la cathédrale de Tournai.

Rombauts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc.* — Comte de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne.* Paris, 1849, t. I. — *Gand et Tournai*, par Henri Hymans. Leipzig, 1902, p. 92.

ART (Berthe), peintre, née à Bruxelles le 26 décembre 1857. Fut élève à Paris d'Alfred Stevens. Peint à l'huile et au pastel; fait le portrait, la fantaisie, les fleurs. Réside à Bruxelles. Œuvres principales : *Pavots rouges*, au Musée de Bruxelles; *Faisan et Chrysanthèmes; Renard et Gibier; Port de Cannes; Le Cap Ferrat; Vue du fort d'Antibes; Vue de Saint-Honorat; Le Vieux Cannes.*

ARTAN DE SAINT-MARTIN (Louis), peintre paysagiste et de marines belge, né à La Haye le 21 avril 1837, où son père, Belge, est resté comme diplomate au service de la Hollande jusqu'en 1842.

Son premier succès date de 1864; il reçut alors le premier prix dans un concours organisé par le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles pour son paysage : *Les Rives du Wayai.* La même année, il exposa, à Liége, un *Coucher de soleil dans les environs de Spa.* L'année suivante, il s'adonna presque exclusivement à la peinture de marines, dont les motifs sont empruntés à la côte de la mer du Nord et surtout à Heyst, près d'Ostende, pendant les années 1866 et 1867. En 1868, il visite les bords de la Manche, et peint entre autres les falaises de Granville. En 1869, il exécute des vues de Blankenberghe, de Heyst et du Havre, et fait un voyage d'études sur les îles anglaises et françaises de la Manche. Il a donné également des effets de lune. Au Salon de Bruxelles, en 1869, où il exposa trois tableaux, dont un fut acheté par Léopold II, il reçut une des médailles destinées aux peintures de paysages. Artan appartenait à la nouvelle école dite des réalistes. Il figure sur un tableau du Musée de Bruxelles (Lambriches, 1866), parmi les membres de l' « Art libre ». Les œuvres de cet artiste doivent être rangées parmi les plus importantes de l'école belge. Il vécut à la côte, principalement à Nieuport, où il mourut le 23 mai 1890. Peu de ses tableaux sont datés. Une *Kirmis* à Bruxelles, adjugée à la vente Toussaint le 24 décembre 1904, est datée 58 (1858). En dehors des marines, il a également peint quelques paysages, et ceux-ci le montrent pareillement sous l'influence de la nouvelle école.

Le 18 août 1895 fut élevé à Oost-Duinkerke, près de Furnes, un monument à Artan. Il est l'œuvre du sculpteur Vander Stappen et de l'architecte Horta. Artan était chevalier de l'Ordre de Léopold. Il y a de ses œuvres aux Musées d'Anvers et de Bruxelles. Son portrait peint par lui-même fut exposé à Bruxelles en 1905. Il a aussi produit quelques gravures devenues rares maintenant.

Alex. Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex.* — Notes supplémentaires.

ARTHOIS. Il existe trois artistes de ce nom : **Jacques d'Arthois, Nicolas,** son frère, et **Jean-Baptiste d'Arthois,** son fils. Leur véritable nom de famille est Artois, que l'on trouve écrit de différentes façons (Artoys, Artoes, Arthois, Artoies, Artoos, Artoois, Oortoes, etc.). Dans les originaux des registres de l'état civil de la famille, il ne se trouve pas avec la particule (d'Arthois); elle n'apparaît qu'avec les noms de *Nicolas* et *Jacques,* et accompagne également celui de *Jean* dans les registres d'inscriptions de la gilde des peintres. Cette forme fut d'abord employée par Jacques qui signe toujours avec un *d'* et inscrivit son nom comme suit sur les tableaux : J. d'Arthois, Jac. d'Arthois, Jacques d'Arthois, Jacobus d'Arthois.

Les trois artistes sont nés à Bruxelles. Jacques et Nicolas sont fils de Henri A. Le premier fut baptisé à l'église Sainte-Gudule le 12 octobre 1613; le second dans la même église le 4 mai 1617. Jacques d'Arthois n'avait pas encore 12 ans lorsque sa mère, veuve à cette époque, le mit en apprentissage chez Jan Mertens, peintre inconnu, sinon dans les annales de la gilde; il est inscrit sous la date du 11 janvier 1625. A cette époque, il fallait être âgé de 21 ans pour être admis à la gilde. Nonobstant, son inscription date déjà du 3 mai 1634. Il était déjà marié. En dehors de son frère Nicolas et de son fils Jean-Baptiste, les « Liggere » d'Anvers citent jusqu'en 1654 encore six autres élèves. Corn. Huysmans aurait également été formé par lui. Son talent lui valut des amitiés; déjà en 1648 il est recherché par W. Hollor. Il gagna beaucoup d'argent, le gaspilla et mourut pauvre. L'année de sa mort ne peut pas être 1665, comme l'a d'abord indiqué Pilkington, parce qu'un tableau daté de 1678 et un paiement fait en 1683-1684 prouvent qu'il a vécu jusqu'après 1684. Une note manuscrite de Érasme Quellinus indiquant 1686 comme année de sa mort doit être exacte. Ses productions artistiques sont très importantes, car il travaillait vite et facilement; Campo Weyerman, qui se trouvait à Bruxelles vers la fin du XVIIe siècle, dit avoir vu de lui plus de cent tableaux de grande envergure, et des catalogues de tableaux du XVIIIe siècle (voir Pinchart, dans *Meyers Kunstlerlex*) rappellent de nombreuses œuvres de lui, pour la plupart disparues maintenant. Il puisa généralement ses sujets dans la forêt très étendue de Soignes, qui alors atteignait les portes de Bruxelles. Des peintres réputés, entre autres G. de Crayer, faisaient peindre les paysages par lui dans leurs tableaux. D'un autre côté, Arthois eut également recours pour les personnages de ses œuvres à des artistes célèbres tels que D. Teniers senior et junior, P. Bout, A.-F. Van der Meulen, T. Michau, J. Van Cleef, G. Coques, H. De Clerck, M. Van Helmont, A. Sallaert et beaucoup d'autres.

De nos jours, les tableaux de cet artiste sont en réalité innombrables, et l'on en trouve des quantités dans les musées et les collections privées. Il suffit qu'un paysage du XVIIe siècle représente de grands arbres; un chemin creux dans une forêt; un site pittoresque et sauvage, moitié boisé, moitié montagneux; une clairière dans un bois; un cours d'eau ou un terrain sablonneux à l'avant-plan; un ciel bleu ou légèrement nuageux; un horizon plein de lumière; quelques figures bien peintes, et ait avec cela de l'ampleur

ainsi que des tons fortement prononcés pour que l'œuvre soit de suite attribuée au maître bruxellois. Il est hors de doute que de son temps et à la suite de ses succès il a eu beaucoup d'imitateurs qui se sont bien gardés de signer leurs peintures. Parmi ceux-ci, il faut probablement compter son frère et son fils, dont les peintures sont confondues avec les siennes.

Un examen des galeries européennes donne la récapitulation suivante :

En Belgique se trouvent cinq tableaux (trois d'entre eux sont signés) au Musée de Bruxelles. Un autre tableau de J. d'A., signé, se trouve au Musée de Bruges.

Les catalogues des Musées français, notamment de Besançon, Bordeaux, Caen, Dijon, Douai, Lille, Valenciennes, citent dix tableaux du peintre. Ceux de Bordeaux proviennent de la collection du marquis de La Caze. Sur un tableau, à Lille, on lit : Jacobus d'Arthois.

Dans les Galeries allemandes, à Augsbourg, Darmstadt, Dresde, Francfort, Gotha, Munich, Schleissheim, etc., on lui attribue quinze œuvres.

En Autriche, quatre tableaux se trouvent dans les collections du Belvédère impérial et à l'Académie des Arts. L'un d'eux (au Belvédère) porte la suscription : Jacques d'Arthois. Arthois figure également dans les collections viennoises de Lichtenstein, Czernin et Schönborn. Le tableau de ces derniers porte la signature de l'artiste et paraît être une de ses plus belles peintures.

Madrazo mentionne, dans son catalogue de la Galerie royale madrilène, douze œuvres de notre artiste. Lavice, dans son livre sur l'Espagne, élève ce chiffre à quatorze. La plus grande partie de ceux-ci est certainement l'œuvre du maître.

Waagen mentionne pour les collections privées anglaises, douze tableaux, alors que la National Gallery ne possède aucune œuvre de lui.

Il a également laissé des dessins en partie sur toile chinoise, sur toile indigo et d'autres en gouache.

Alex. Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex.* (ancien *litt.* et un tableau de gravures d'après Arthois.)

ARSTENS (Isabella), obscure graveuse sur cuivre à Anvers vers 1752. Le Blanc (Manuel) la cite sous Aerts.

ARTVELT (Andries VAN) (souvent **ERTVELT**), peintre de marines, baptisé à Anvers le 25 mars 1590, passé maître dans cette ville en 1609-1610, mort en 1652. Certains indices indiquent qu'il a séjourné pendant quelque temps à Gênes. Il est certain toutefois qu'à partir de 1630 il est de retour à Anvers. En 1632, Van Dyck exécute son portrait (Galerie Augsbourg) en grandeur naturelle, assis au chevalet. La statue d'Artvelt n'a pas été exécutée d'après le portrait de Schelte van Bolswert, mais bien d'après une grisaille de Van Dyck.

Les tableaux d'Artvelt sont rares, probablement parce qu'ils sont attribués à d'autres. Parmi les collections officielles, le Belvédère, à Vienne, possède

une grande marine sur toile avec beaucoup de bateaux; à l'avant-plan, se trouve du matériel de guerre. Le Musée Suermondt, à Aix-la-Chapelle, possède une peinture marine sur toile; à droite, sur la côte, deux matelots échouent une embarcation; elle est signée : AVA. Le Musée de Gand possède une *Tempête dans laquelle sombrent des bateaux turcs;* elle est sur toile et est datée de 1625. Il y a des années, des particuliers d'Anvers possédaient de lui une *Forteresse en feu bombardée par des vaisseaux de guerre;* de plus, un *Combat naval entre Hollandais et Espagnols* et une *Vue d'Anvers,* dessinée en médaillon. Schelte a Bolswert a gravé d'après lui une tempête sur mer avec navires.

Le peintre J. Van Velen fut un heureux imitateur de cet artiste. Artvelt a également exécuté lui-même une gravure : *Vue de l'Escaut pris par la glace.*

Th. Van Lerius dans *Meyers Kunstlerlex* (ancien *litt.*). — Van den Branden, *Geschiedenis d. Antw. Schildersch.*, 650-660. — Catalogue du Musée de Gand (L. Maeterlinck), 1905. — Renseignements personnels.

ASSCHE (Amélie [et non **Émilie**] **VAN)**, Belge, peintre portraitiste, né le 26 janvier 1804, fille de Henri-Jean Van Assche. Elle a fait des miniatures, des aquarelles et des pastels, et fut d'abord élève de Mlle F. Lagarenne et d'Autissier, puis plus tard, à Paris, de Millet. Elle débuta par des aquarelles et des pastels aux Expositions de Gand (1820) et Bruxelles (1821). Des miniatures furent exposées aux Salons de Bruxelles de 1830-1848 et à ceux de Gand de 1835 et 1838. Le portrait de Léopold Ier, qu'elle exécuta en 1839, lui valut le titre de peintre de la Cour de la reine Marie-Louise de Belgique.

Immerzeel, *De Levens*, dans *Meyers Kunstlerlex*.

ASSCHE (Auguste VAN), architecte, né à Gand le 5 juillet 1826. Il commença ses études à l'Académie de sa ville natale, puis les continua sous Roelandt et A. Pauli et plus tard sous J. Béthune. Les bâtiments suivants ont été exécutés d'après ses dessins : les écoles communales de Laathem, Nevele et Berchem (lez-Audenarde); de plus, le pensionnat Saint-Henri, à Deynze; l'école de dessin de la même ville ainsi que l'école et le couvent Petit-Sinay (dans le goût du XVe siècle); l'église et le chapitre des religieuses anglaises, à Melle; et enfin l'église et le couvent des sœurs de charité, à Quatrecht (style du XIVe siècle).

L'artiste a, d'autre part, été chargé de la restauration de divers bâtiments anciens. En Flandre, citons les églises de Welden, Lootenhule, Deynze, Wieze, Scheldewindeke et Lophem, l'église Saint-Jacob, à Gand, et Notre-Dame de Pameele, à Audenarde; en Brabant, la collégiale Saint-Léonard, à Léau; au Limbourg, l'église Saint-Pierre, à Saint-Trond. Van Assche a également établi les plans d'agrandissement de l'église de Notre-Dame de Thuin et effectué la restauration du remarquable château de Spontin.

Alex. Pinchart dans *Kunstlerlex*.

ASSCHE (Henri VAN), peintre de paysage, né à Bruxelles le 30 août 1774, mort le 10 avril 1841, fréquenta l'atelier de J.-B. Deroy, peintre paysagiste très en vogue à cette époque, auquel il doit l'habitude d'étudier attentivement la nature, mais qu'il surpassa bientôt dans ses productions. De même qu'Ommeganck, il essaya, à un certain moment, la manière conventionnelle prédominant alors, de retourner, dans la peinture des paysages, à la représentation fidèle et exacte de la nature. Vers 1815, il voyagea dans le nord de l'Italie, puis, deux ans plus tard, dans les Vosges; ensuite il visita la Hollande, l'Allemagne et la Suisse, et rapporta de toutes ces contrées une riche collection d'études. Une collection des meilleures vues de la Suisse, que P. Lauters commença à publier, resta incomplète. On vit de ses œuvres aux Expositions de Gand de 1808 à 1838, à Bruxelles de 1816 à 1836, à Anvers en 1819, 1828, 1834, 1837 et 1840, à Liége en 1836, etc.

C'est à juste titre qu'on l'a appelé le peintre des chutes d'eau. En 1830, il peint les *Chutes de Reichenbach* et de l'*Avers;* en 1833, celle de la *Lütschine* dans la vallée de Lauterbrunnen; en 1836, celles de la *Toccia;* en 1839, celles du *Giesbach* en Suisse; en 1833, celles de la *Roer*, etc. Parmi ses « moulins », il faut citer : le *Moulin à eau près de Bruxelles* (1812); le *Moulin d'Éprave,* entre Dinant et Rochefort (1810); le *Moulin de Salzinnes,* près de Namur (1814); une *Forge près de Fumay,* sur la Meuse (1814); une *Forge près de Stavelot* (1820); un *Moulin dans le Luxembourg* (1835); un *Moulin sur la Dendre près de Geersbergen* (1836); un *Moulin sur la Vesdre,* etc. Parmi les autres peintures, on peut citer : *Vue du château Montaigle* (1808); une *Vue de Perugia,* au bord du lac Trasimène (1816); une *Vue des Vosges près de Markirch* (1818); le *Château Montaigle* (1827); les *Ruines de l'ancienne abbaye Saint-Bavon à Gand* (1828); *Vue de la ville de Lugano* (1836); *La vallée et les chemins creux près du château Unspunnen,* en Suisse (1836); la *Gorge du Nolla à Gaubünden* (1839), etc.

Le premier tableau connu de van Assche se trouve au Musée d'Anvers (il est daté de 1805); il représente un paysage sur lequel s'abat un orage : *Le coup de foudre,* et qui provient de la collection Van Heke-Baut de Rasmon. Il y a quelques années, on voyait au Musée de Bruxelles les *Chutes de la Toccia* et la *Vue d'un moulin;* au Musée de Bruges se trouve une *Vue des environs de Bruxelles pendant une tempête d'orage.* Au Musée royal d'Amsterdam on voit : *Torrent dans les Ardennes* (1821).

Alex. Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex.* — Renseignements personnels.

AUBERT (David), peintre miniaturiste, calligraphe, copiste et bibliothécaire de Philippe le Bon, né à Hesdin en Artois vers 1435. David Auber est l'auteur de nombreux et importants manuscrits, dont voici les principaux : *Le Roman du Roy Charles Martel et de ses successeurs,* écrit par ordre de Philippe le Bon (1463, 4 volumes, Bibliothèque royale de Bruxelles); *Histoire des conquêtes de Charlemagne,* 1458-1465, 3 grands volumes. Miniatures (Bibliothèque royale de Bruxelles); *Chronique de France,* achevée

en 1460 (Bibliothèque royale de Bruxelles); *Chronique abrégée du Roy Philippe le Bel* (Bibliothèque royale de Bruxelles); *Composition de la sainte Écriture*, terminée à Bruxelles en 1462. Miniatures (Bibliothèque royale de Bruxelles); *Romuleon, contenant en brief les faits des Romains depuis la fondation de Romme jusqu'au temps que la cité fut délivrée des sept Rois*, composé par le sieur de Forestel et écrit en 1468. Miniatures (Bibliothèque royale de Bruxelles); *Romans des trois fils de Roy*, 1463.

Dans l'initiale du texte, les armoiries de Philippe le Bon, par ordre de qui fut exécuté le manuscrit. A la fin : « Le présent livre fut grossé comme dessus en prologue est au long contenu dans la ville de Esdin (Hesdin), par D^d^ Aubert l'an de l'incarnation de Nostre Seigneur Jhesu crist, mille quatre cens soixante trois ». Et plus bas : « Ce livre fut à feu Madame Agnès de Bourgoigne, en son vivant Duchesse de Bourbounais d'Auvergne, et depuis au bon Jehan et à Madame O. de France, filles, sœurs et cousines de Pays ». Agnès de Bourgogne, fille de Jean sans Peur, épousa en 1425 Charles Ier, duc de Bourbon. Elle mourut en 1476, à Moulins. Jean, dit le Bon, duc de Bourbon, fils de Charles Ier, marié en 1447 à Jeanne de France, fille de Charles VII. Elle mourut en 1482 et Jean en 1488 (Paris, Bibliothèque Nationale). Un exemplaire de la *Vita Christi*, au Musée britannique, porte à la fin : « escript par David Aubert en la bonne ville de Gand l'an de grâce mil CCC LXXIX ».

F. W Bradley, *A dictionary of Miniaturist, etc.* London, 1887. — A. Bérard, *Dictionnaire biographique des artistes français du XIIe au XVIIe siècle.* — P. Durieu, *Alex. Bening et les peintres du Bréviaire Grimain* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période.)

AUDENAERD ou **AUDEN-AERT (Robert VAN)**, peintre, graveur et dessinateur belge, né à Gand en 1663, élève de Mierhop et H. Von Cleef depuis 1685. Il est resté trente-huit ans à Rome, où il fréquenta d'abord l'école de C. Maratti. Il est mort dans sa ville natale en 1743 et est enterré à Saint-Bavon.

Les tableaux en possession du Musée et des églises de Gand le montrent comme un peintre d'un certain mérite, influencé par son maître Maratti, une sorte de Raphaël Mengs. Une toile du Musée, *Les Religieux de l'abbaye de Baudeloo, à Gand, réunis en chapitre*, compte jusqu'à trente-huit personnages. C'est la plus vaste toile de la Galerie. Une autre de ses toiles représente *Les Membres de la corporation des bouchers*. A l'église Saint-Nicolas, on voit de lui une *Assomption de la Vierge;* à Saint-Jacques, *Le Martyre de sainte Catherine;* au Petit-Béguinage, *Le Christ parmi les docteurs*. Il avait comme élèves J.-B. van Volxsons et Franç. Pilsen, surtout graveur et qui reproduisit en gravure le portrait d'Audenaerd peint par lui-même. On cite également comme un de ses élèves Jean de Leven, qui, en 1728, devint peintre de Louis XV et exécuta d'excellents portraits sous le nom de J.-J. Deslyens. Comme graveur, outre Pilsen, il forma encore A. Janssens. Sa façon de graver rappelle la manière puissante, pleine de talent et pittoresque de C Maratti. Ses gravures sur cuivre sont douces et ont cependant

de l'allure. De temps à autre, il prend comme modèle les hachures en croix carrées de C. Bloemaerts, mais en utilisant le procédé de la corrodation à l'avance, ce qui n'amène pas de bons résultats, car cette trempe n'exige la netteté et la régularité que du seul travail au burin. Il grava plusieurs autres œuvres d'après Maratti, Domenichino, Ann Carracci, mais dans un genre plus dégagé et plus vigoureux. On peut dire que R. Van Audenaerd a été un artiste de beaucoup de mérite. *La Naissance de la Vierge* et *Sa mort* sont de très bonnes gravures; *Le Martyre de saint Blasius* et *La Distribution des rosaires* sont encore meilleures. L'œuvre de ce maître est considérable; la partie la plus respectable en est formée par les gravures que C. Maratti lui fit exécuter d'après ses dessins et ses tableaux. Les gravures qui portent son nom écrit tout au long le mentionnent comme suit : « R. V. Auden-Aerd » ou « R. V. Auden Aert », et non pas « Audenaerde », comme on le trouve mentionné partout.

Meyers Kunstlerlex (catal. gravure). — Éd. de Busscher, *Biographie nationale*. — Renseignements personnels.

AUTISSIER (Louis-Marie), peintre miniaturiste, né à Vannes (France) le 8 février 1772. Il étudia en France sous Vautrin, et par un long séjour dans les Pays-Bas se fit presque considérer comme un national. Sa vogue paraît avoir été considérable au temps où florissait la miniature qu'il traitait d'ailleurs avec adresse. Le roi Guillaume des Pays-Bas lui demanda son portrait. Nous constatons qu'il peignit également des sujets de fantaisie : *Hébé dans l'Olympe versant le nectar* (Gand, 1812); une *Marchande de gaufres de la Frise* (Bruxelles, 1828); une *Madeleine* (La Haye, 1827). Cette dernière œuvre exposée dans un milieu essentiellement néerlandais. Une *Bruxelloise en faille* (Bruxelles, 1827). Cependant, en 1812-1821, nous constatons que le peintre est retourné à Paris d'une manière temporaire, car, bientôt après, nous le trouvons fixé à Bruxelles, où il mourut le 4 septembre 1830. Il avait, paraît-il, après la Révolution française, assumé les prénoms de Jean-François. Les catalogues ne lui donnent aucune initiale et Van den Eynden et Vander Willingen ignorent quel était son prénom.

Alfr. Van Wurzbach, *Niderlandische Kunstler. Lexikon*, p. 34. — R. Vanden Eynden et Ad. Vander Willingen, *Geschiednis der Vaderlander Schilderkunst*. Amsterdam, 1842. — Catalogue des expositions.

AUTRIQUE (Édouard, fils de **Jean)**, peintre belge, né vers 1800, élève de son père puis de Kinson. Il exposa en 1823, au Salon de Gand, quatre portraits et envoya en 1827, de Paris, deux peintures de genre au Salon de Bruxelles. Gabet (1834) cite de lui des toiles à sujets religieux et une autre dont le sujet est emprunté à l'histoire grecque, et dit qu'ils ont été exposés à la galerie Lebrun à Paris. Il ajoute que l'artiste aurait habité Vaugirard, près de Paris, et lui attribue le titre de peintre du duc de Glocester.

Alex. Pinchart dans *Meyers Kunstlerlex*.

AVONT (Pierre VAN), peintre et graveur, fut baptisé à Malines le 14 janvier 1600. Son maître est inconnu; par contre, on sait qu'en 1622-1623, il a été reçu comme maître à la Gilde Saint-Lucas d'Anvers. En 1625-1626, il a comme élève Peeter Vande Cruys; en 1629, Frans Wouters, et en 1631-1632, Pierre, le frère de ce dernier. Le 17 octobre 1631, Avont devint citoyen d'Anvers après qu'il eut acquis, le 26 juin de la même année, la maison « de Backereye », dans la rue de l'Empereur. Vers la même époque (1632-1633), il est admis à la Chambre de rhétorique de la Violière, qu'il quitta toutefois en 1633-1634. Il était l'ami de Jan Brueghel junior, ainsi que de Wenzel Hollar qui exécuta plusieurs gravures chez lui. Il mourut le 1er novembre 1632 dans sa maison nouvellement construite à Deurne, près d'Anvers, mais tellement endetté que les héritiers renoncèrent à la succession. Ses tristes revers de fortune doivent aussi être cause qu'Avont a laissé quelques œuvres qui ne sont pas dignes de lui.

Les toiles d'Avont ne sont pas rares. C. de Bie vante avec raison la douceur de ton de ses chairs, la délicatesse et en même temps la vigoureuse exécution de la peinture de ses petits enfants, ainsi que la grâce de ses compositions. L'artiste orna souvent de petites figures les paysages d'autres peintres, tels que David Vinckeboons, Jan Brueghel aîné et jeune, Luc. Van Uden, Jan Wildens, J. d'Arthois, Luc Achtschellinckx et Lod. De Vadder; il copia plus d'une fois des toiles de Rubens et de A. Van Dyck et parfois ne se gênait pas de fournir aux amateurs des toiles d'une exécution négligée. L'église Saint-Jacob d'Anvers possède une *Sainte Famille,* plus *Sainte Marguerite,* une autre sainte (probablement Marie-Madeleine), saint Georges et le petit saint Jean-Baptiste qui caresse son agneau et est accompagné de deux anges. Certains détails de ces compositions font reconnaître une franche imitation de Rubens; l'enfant Jésus lui-même laisse à désirer, les autres figures sont toutefois remarquables et entre autres le petit saint Jean et les anges sont ravissants. Le beau paysage est tout à fait une découverte du maître. La même église possède encore d'Avont un *Sainte Vierge avec l'enfant endormi,* et tout autour une guirlande de fleurs finement peinte par Frans Ykens, en 1636. La chapelle Saint-Nicolas, du Corps des merciers, à Anvers, possède également une œuvre remarquable de l'artiste : *La Sainte Vierge avec l'enfant;* le cadre sculpté est orné de deux têtes d'anges et au-dessus de lui s'élève un buste de sainte Anne. L'administration de l'hôpital, à Anvers, conserve également une toile pleine de mérite : une *Sainte Famille avec des anges dans un paysage.*

La Galerie de Vienne contient trois toiles : 1° *Paysage boisé avec la sainte Famille entourée d'anges;* 2° *Paysage boisé avec Marie, l'enfant et le petit saint Jean;* 3° *Flore avec des génies,* à l'avant-plan d'un grand jardin ornemental. Toutes les trois portent la signature de Peeter Van Avont.

La Galerie Lichtenstein, à Vienne, possède également trois tableaux : 1° *Paysage.* A l'avant-plan repose une mère avec deux enfants, tandis que Diane la vise avec son arc et sa flèche du haut des nuages; 2° *La Sainte Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean.* Des anges jouent avec l'agneau. Il est signé P. V. Avont; 3° *Silène avec Bacchus.*

Dans la Pinacothèque de Munich se trouve *La Sainte-Famille*, y compris le petit saint Jean-Baptiste et plusieurs anges; le paysage et l'encadrement, une guirlande de fleurs et fruits formant le nom de Marie, sont peints par Jan Breughel l'aîné.

Le catalogue Terwestens (3e partie de *Hoets Catalogus of naamlijst van schilderijen*) cite trois tableaux : 1° *Sainte Madeleine entourée d'anges;* 2° *La Sainte Vierge entourée d'anges*. Les deux proviennent de la collection du peintre et antiquaire anversois Jan Siebrechts et y furent vendus en 1754, le premier pour 64 et le second pour 16 florins; 3° *La Sainte Vierge avec l'enfant Jésus accompagnée de deux anges*, entourée d'une guirlande de fleurs. Ce tableau atteignit 11 florins 10 stüber à la vente des biens de la succession de Lambert Van Gewert, à Anvers, en 1764. Dans la liste des toiles du peintre Snyers, d'Anvers, on cite un paysage de Luc. van Uden dont les figures sont peintes par Avont. Terwestens, qui relate seulement une partie de cette collection, a omis le tableau en question.

Avont a également gravé. On lui attribue avec certitude les deux pendants : *Deux enfants au milieu d'un paysage avec un Satyre couronné de feuilles de vigne* (P. V. A F E en lettres renversées) et *Un Ange ainsi qu'un enfant assis sur des nuages* (même signature). Une série de vingt-quatre gravures numérotées, finement dessinées et conçues, dont une portant la signature : P. van Avond fecit F. de Widt Exc., doit être complètement son œuvre. De plus, la série des quatre éléments porte sa signature : Pet. van Avont inu. et exc. et une série des quatre temps du jour doit leur être jointe au point de vue du genre.

Th. Van Lerius et W. Schmidt dans *Meyers Kunstlerlex* avec ancien *litt.* et *Oeuvreang.* — Renseignements personnels.

ARENBERG (Antoine d'), en religion **Charles**, architecte, né à Bruxelles en 1593; mort dans la même ville le 5 juin 1669. Il était fils de Charles de Croy, seigneur d'Arschot et d'Arenberg. A ses connaissances théologiques il joignait un remarquable talent d'architecte. En 1627, il donna les plans d'un monastère élevé dans la forêt de Soignes, non loin de Tervueren et, en 1650, fut l'architecte des agrandissements considérables du couvent des Capucins, à Bruxelles. L'archiduc Léopold-Guillaume en posa la première pierre le 20 mars 1651. On voit un ensemble de l'édifice dans la *Chorographia sacra Brabanticiæ* de Sanderus.

Biographie nationale, vol. I, p. 401.

BACKER (Franz DE), peintre et graveur d'Anvers, première moitié du XVIIIe siècle. Il était peintre de la Cour de l'électeur du Palatinat Jean Guillaume, lequel résidait à Dusseldorf, et accompagna très probablement, après la mort de celui-ci (1716), l'électrice à Florence, à la Cour de son père, Cosmus III. En 1721, il était à Rome; son portrait qu'il y peignit fut reçu à la Galerie florentine de peintures par l'intervention de sa protectrice (il est signé F. de Backer p. Romae, 1721). Plus tard, de Backer apparaît de nou-

veau en Allemagne; en 1725-1726, il peint deux toiles pour une chapelle de l'église Saint-Adalbert, de Breslau; en 1727, une *Immaculée conception* pour l'église Saint-Maurice et deux toiles pour le dôme de la même ville. Sa signature de l'*Immaculée conception* le désigne comme : « Principis palatini et Electoris Trevicensis pictor ».

Il a également fourni des gravures d'après des toiles de A. Schoonjans, A. Rottendam et d'autres. Il a gravé son portrait du Museo Fiorentino, G. Rossi, sc. IV, 293.

Meyers Kunstlerlex.

BAERDEMAEKER (Félix DE), peintre de paysages et aquafortiste belge, né à Louvain en 1836, mort à Gand en 1878. D'abord militaire, à l'instar de plusieurs membres de sa famille, il se forma sans maître, ce qui ne l'empêcha d'être praticien habile et homme de goût dans le choix de ses sites. C'est dans les parties accidentées du pays que furent choisis ses principaux motifs. Ses œuvres figurèrent avec succès aux expositions belges jusqu'à sa mort. La dernière, *Le Barrage à Anseremme,* fut exposée à Bruxelles en 1878 même. Le Musée de Gand possède un paysage de l'artiste.

BAILLIU (Barend de), graveur sur cuivre, Belge, né à Anvers où il fut baptisé le 3 mai 1641, entra dans la Gilde de Saint-Luc, comme fils de maître, en 1662-1663. Toutes ses gravures sur cuivre ont été éditées chez G.-G. Rossi, à Rome; on doit par conséquent en conclure qu'il a séjourné longtemps à Rome. Dans la réunion des peintres du Nord qui y existait autrefois, il portait le surnom *Hemel* (ciel). Il était, paraît-il, autant peintre que graveur sur cuivre, et doit s'être formé dans ce dernier art d'après Cornélis Bloemaert, qui a vécu en même temps que lui à Rome. Tout en ne possédant pas les belles et brillantes qualités de ce maître, il travailla néanmoins avec succès et laissa une petite quantité d'œuvres ayant du mérite. Il aurait quitté Rome pour venir mourir dans sa patrie; on ne sait toutefois pas ni quand ni où. Sa signature figure de façon très différente sur ses œuvres : Bernard Baleu, de Baleu, de Bailliu, Balui et Balliu. Son chef-d'œuvre représente, placés l'un à côté de l'autre, les cinq saints canonisés le 12 avril 1671 par Clément X : saint Kajétan de Thiéna, saint François Borgia, saint Philippe Benizzi, saint Louis Bertrand et sainte Rose de Santa Maria. Gr.-fol.

Meyers Kunstlerlex (avec tableau des œuvres). — Renseignements personnels.

BAL (Gaspard VAN), graveur sur cuivre, né à Anvers le 7 avril 1820, mort dans la même ville le 31 juillet 1867. Après avoir fait ses études à l'Académie de sa ville natale, il se rendit à Paris où il se forma entre autres sous la direction d'Achille Martinet. En 1848, on lui décerna le grand prix de Rome. Après un séjour en Italie et plusieurs voyages, il se fixa à Paris et fonda sa réputation par une gravure exécutée d'après *La Tentation de saint Antoine,* de Gallait. Il remplaça comme professeur à l'Académie d'Anvers le

graveur sur cuivre E. Corr, après la mort de ce dernier en 1862. Ses principales œuvres sont : *La Tentation de saint Antoine*, d'après Gallait ; *La Belle Jardinière* (1856), d'après Raffael; *Jeanne la Folle*, d'après Gallait; *La Monténégrine*, d'après Czermack. *L'Abdication de Charles-Quint*, d'après Gallait, était incomplète à la mort de Bal.

Meyers Kunstlerlex. — *Chronique des Arts*, 1867, p. 238 (nécrolog.). — *Gazette des Beaux-Arts*, III, 186; XI, 192.

BALEN (Henri VAN), peintre, né à Anvers en 1575, mort dans la même ville en 1632. Élève d'Adam Van Noort, selon Van Mander, il était en 1592 — donc à 17 ans — reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc. Sans doute fit-il un séjour en Italie, car il appartint à la Confrérie des « Romanistes » recrutée parmi les Flamands ayant visité la Ville éternelle. Van Balen en fut le doyen en 1613. Marié à Anvers en 1605, il eut de sa femme, Marguerite Briers, onze enfants, parmi lesquels plusieurs fils peintres. En 1609-1610, il fonctionna comme doyen de la Gilde de Saint-Luc. Les registres-matricules de ce corps artistique font connaître jusqu'à vingt-six de ses élèves. La plupart restèrent obscurs; deux, en revanche, eurent une célébrité universelle : Ant. Van Dyck et François Snyders. Le portrait du maître, issu du pinceau du premier, figure dans l'*Iconographie*.

Van Balen fut également auteur de cartons pour vitraux. Il travailla souvent en commun avec d'autres peintres, parfois avec Josse de Momper et son élève Fr. Snyders; très fréquemment avec les Jan Brueghel auxquels il laissa le soin d'exécuter le fond et les accessoires d'un grand nombre de ses tableaux, tandis que lui peuplait beaucoup de leurs paysages. Les scènes mythologiques et bibliques, riches en figures, qu'il peignait principalement en petit sur bois et sur cuivre, sont bien comprises et réjouissent par le soin de l'exécution, la fraicheur et la transparence des couleurs. Dans ces dernières peintures, on reconnaît nettement l'heureuse influence qu'exerçait sur lui son célèbre élève Van Dyck. Il en est ainsi des trois tableaux de l'église Saint-Jacques d'Anvers. Une *Trinité*, une *Annonciation* et une *Résurrection*, surtout ce dernier tableau qui orne sa tombe dans cette église et qui est tellement élégant dans la forme, tellement net dans son coloris, tellement fin dans son ton, que beaucoup l'ont attribué à Van Dyck. Jusqu'à ce jour, on n'est pas certain si les excellents portraits de Balen et de sa femme, qui se trouvent également sur la tombe, sont de sa propre main ou de celle de Van Dyck; ils sont dans tous les cas dignes de ce dernier. La cathédrale d'Anvers possède une *Sainte Famille* de Balen; le Musée en possède les ailes latérales, des anges faisant de la musique. Le Musée de La Haye possède : *Les Saisons* et *Kybele offrant un sacrifice;* la Galerie de Bruxelles : *La Fécondité;* le Musée d'Amsterdam : *Les Dieux de l'Olympe;* les Offices, à Florence : *Les Épousailles de Marie;* le Louvre, à Paris : *Un Festin des dieux;* le Musée de Berlin : *La Forge de Vulcain* (les accessoires sont de Jan Brueghel); la Galerie de Dresde : *Diane et ses nymphes qu'écoutent des satyres* (paysage de Jan Brueghel), *Noces de Peleus et de Thétis*, *Noces de*

Bacchus et d'Ariaduc, Diane et Actéon; la Galerie de Munich : *Hieronimus en contemplation, Un Festin des dieux, Une Bacchanale, Diane se reposant après la chasse* (les paysages des trois derniers tableaux sont de la main de J. Brueghel), *Les Quatre Saisons* (suite de quatre tableaux dont les paysages sont également de J. Brueghel), *Gibier abattu chargé par des nymphes sur des mulets* (les animaux sont de Fr. Snyders); la Galerie de Vienne : *Jupiter et Europe;* la Galerie de Cassel : *Diane et Actéon* (paysage de Brueghel).

De petites galeries possèdent également de ses tableaux, entre autres la collection de tableaux de Sanssouci. Au surplus, il a également fourni des peintures sur carton pour vitraux.

D'habitude, il signait ses œuvres H. V. BALEN et également H. V. BAEL. D'après Brulliot, la signature H. V. bale figure sur des gravures exécutées d'après Balen par Crespin de Passe, L. Vorsterman, Cornélis Galle, Hieronimus Wierix et d'autres.

Van Mander, *Het Schilder Boeck*, fol. 208a et la traduction de H. Hymans, II, 292. — Houbraken, *De groote Schouwburgh, etc.*, I, 81. — C. de Bie, *Het Gulden Cabinet.* — Campo Weyerman, *De Leven-Beschryvingen*, I, 349. — Descamps, *La vie des peintres flamands, etc.*, I, 237. — *Biographie nationale de Belgique.* — *De Liggeren*, I et II. — Meyer, *Kunstlerlex.* — J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 463. — Van Lerius, *Biographie d'artistes anversois*, 1881, II, 235-337. — Renseignements personnels.

BALEN (Gaspard VAN), peintre, second fils de Henri le vieux, né à Anvers en 1615, mort à Rome en 1641. Il fut l'élève de son frère aîné François, qu'il accompagna en Italie en 1639, pour n'en plus revenir. Comme son frère et son beau-frère, Théod. Van Tulden, Gaspard participa, en 1635, à la décoration des arcs de triomphe érigés à Anvers sous la direction de Rubens pour l'entrée du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche.

BALEN (Jean VAN), peintre, fils de Henri l'aîné, baptisé à Anvers le 21 juillet 1561. Il y est mort le 14 mars 1654. Il se forma sous la direction de son père et visita ensuite l'Italie, d'où il est revenu à Anvers en 1642. Ses peintures, sur lesquelles il aimait surtout à représenter des groupes enfantins, des anges et des amours, ont un coloris frais et serein et rappellent souvent les tableaux d'Albani, qu'il étudiait avec prédilection. En 1635, il prit part avec son frère à l'ornementation d'arcs de triomphe qui furent élevés en l'honneur de l'entrée à Anvers du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche La Galerie impériale de tableaux, à Vienne, possède, parmi plusieurs tableaux de Balen, une copie de celui-ci d'après *Le Jardin d'Amour*, de Rubens; son portrait peint par lui-même, gravé par W. Hollar, dans : C. de Bie, *Het Gulden Cabinet.*

Lerius, *Biographie d'artistes*, Anvers, II, 338 ff. — J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 467 ff. — Renseignements personnels.

BALEN (Pierre), peintre, né à Liége en 1580, reçut ses premières leçons de Jean Ramaye, un élève de Lambert Lombardus, étudia plus tard

en Italie et revint alors à Liége, où il était encore en vie en 1656. Il doit n'avoir peint que des œuvres de cabinet de petit format : *La Trinité,* de l'église Saint-Christophe, à Liége, de plus grandes dimensions, serait donc une exception. Parmi les tableaux en possession de l'archiduc Léopold-Guillaume, dont l'inventaire est conservé dans les archives du prince de Schwarzenburg, figure, sous le n° 151 des œuvres flamandes, une peinture à l'huile, sur bois, représentant un *Ecce homo,* sur un autel, de Petro Van Baelen, original (peintre d'Antorff). On ne peut dire avec certitude s'il s'agit de cet artiste.

K. Van Mander, *Het Schilderboek,* éd. Hymans, I. — Immerzeel, *De Levens en Werken, etc.* — *Biographie nationale de Belgique.* — Renseignements personnels.

BALEN (Henri VAN) le jeune, peintre, fils de Henri Van Balen I, né à Anvers en 1623, mort à Anvers en 1661. Élève de son frère Jean, il eut ensuite pour maître, à dater de 1638, Jean Wildens, et devint, en 1640, franc-maître de la Gilde de Saint-Luc. En 1645, il était en France et paraît avoir séjourné à Tours jusqu'après 1648. On le trouve ensuite (18 janvier 1653) à Rome, puis en novembre à Gênes. Il peignit les sujets religieux, mais n'arriva ni à la fortune ni à la renommée. On lui attribue les figures de certains tableaux de Jean Breughel de Velours, notamment l'*Apparition du Christ à la Madeleine,* au Musée de Besançon. Breughel étant mort en 1625, Henri Van Balen n'a pu être son collaborateur.

T. Van Lerius. — Van den Branden.

BARBÉ (Jean-Baptiste), peintre, graveur sur cuivre et éditeur à Anvers, où il fut baptisé le 28 juillet 1578. Élève de Philippe Galle, il devint maître à la Gilde de Saint-Luc en 1610. Dans l'entre temps, il est allé en Italie, où il rencontra Rubens. Après son retour à Anvers, il épousa Christine Wiericx, une fille du graveur Hieronimus Wiericx.

En 1633, il intenta un procès à N. Lauwers pour usurpation de privilèges, dans lequel parurent comme témoins la plupart des artistes anversois de l'époque, y compris Rubens. Il mourut à Anvers en 1649 et fut enterré à l'église Notre-Dame. Son portrait, peint par Van Dyck, a été gravé par Schelte a Bolswert pour l'*Iconographie.* Ses gravures ont le même caractère que celles des Galle et Wiericx et présentent la même exécution extraordinairement fine et soignée. On possède de cet artiste actif une quantité d'images pieuses et de saints, gravées aussi bien d'après sa propre conception que d'après d'autres maitres et qui, conçues dans l'esprit et le goût de la religiosité jésuitique et grossièrement sensuelle, étaient très recherchées de son temps.

Il y a lieu d'ajouter à la liste détaillée des œuvres que E. Koloff donne dans J. Meyer, *Kunstlerlex :* 1. n° 75, *Vita beati P. Ignatii Loyala,* Rom 1609, 78 Bll 4to, attribué à Rubens, mais déjà replacé parmi les œuvres

de Barbé par Mariette; 2. La *Sainte Cécile* (ovale), pour l'œuvre d'Agilonius : *Opticorum libri VI*, Anvers, 1613.

Meyer, *Kunstlerlex*, II, 720 ff. — Hymans, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, 26-36. — A. von Wurzbach, *Niederl. Kunstlerlex.* — Notes personnelles.

BALTHAZAR (Pierre). Voyez **BALTEN** ou **BALTENS, BALTEN (Pierre)**, peintre, graveur, poète, né à Anvers vers 1525, admis à la Gilde de Saint-Luc comme Pierken Custodis (de Costere) et inscrit comme doyen de la même Gilde en 1569, comme Pierre Balthazar (« Balten »), alias Custodis. Martin de Vos fut son sous-doyen. Van Mander donne par erreur la date de 1579 comme celle de son admission à la Gilde de Saint-Luc. Il nous apprend que, lié avec Corneille Ketel, ils échangeaient des épîtres en vers. On fixe son décès à 1598. Les œuvres de cet artiste, qui fut surtout peintre de genre, offrent de l'analogie avec celles de Pierre Breughel l'aîné, à quoi contribue en plus l'analogie des initiales : P. B. Une gravure de N. Guérard, par exemple, donne pour auteur P. Breughel à la grande composition de la *Fête de saint Martin*, œuvre de Pierre Balten, connue en plusieurs exemplaires signés, notamment à Amsterdam et à Anvers. Lucas Kilian a gravé, sous la date de 1609, le portrait de l'artiste. En 1558, P. Balten fut chargé de peindre les volets pour l'orgue de l'église Notre-Dame d'Anvers. Van Mander cite de lui une *Prédication de saint Jean*, où, selon une version impossible à vérifier, l'empereur Rodolphe II fit remplacer le saint par un éléphant. Le Musée de Vienne possède de P. Balten une aquarelle sur vélin de la *Prédication de saint Jean*. La peinture à l'huile n'a pas été retrouvée. Les estampes de P. Balten portent son nom ou ses initiales, à l'exception toutefois de la suite des portraits des ducs de Brabant, dans le costume de la Toison d'Or, suite publiée en 1575 sous le nom de Petrus Balthazarus. Dominique Custos, le fécond graveur, était le fils de Pierre Baltens.

BARGAS (A.-F.), graveur et peintre à Bruxelles, où il devint maître en 1692. Il a probablement été un élève de Pierre Bout; ses gravures, exécutées en partie d'après les compositions de ce dernier et en partie d'après ses propres conceptions, sont traitées avec légèreté et sûreté, et le plus grand nombre est revêtu de sa signature (les initiales des prénoms sont parfois entrelacées). Nagler, dans les *Monogrammistes*, I, n° 561, cite un tableau signé F., *Une Forge de campagne*, qu'il attribue à Bargas, mais qui, très probablement, a été peint par A.-F. Baudewyns. Comme preuve de ce qu'il ait peint, nous ne possédons que la note documentaire qui dit que « le peintre de figures de Bargas » fut reçu comme maître en 1692-1693 à la Gilde de Saint-Luc, de Bruxelles.

Meyer, *Kunstlerlex* (avec ancien *litt.* et nomenclature des œuvres). — *Journal des beaux-arts*, 1878, n° 4, p. 31. — *Biographie nationale de Belgique*. — A. von Wurzbach, *Niederl. Kunstlerlex.* — Notes personnelles.

BARRE (Jean de LA) (également **BARA, BARRA** ou **LA BAER),** peintre sur verre, dessinateur et graveur, fils d'Antoine, né à Bois-le-Duc en 1603, mort à Anvers en 1668. Ces indications suffisent pour discréditer d'anciens renseignements, d'après lesquels il y aurait identité entre cet artiste et un graveur du nom de Joannes Barra, qui a laissé des gravures datées de 1599 et qui doit être mort à Londres en 1634 (v. sous Barra). Concernant l'artiste ci-dessus, nous savons qu'il a été reçu, en février de l'année 1625, comme maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers (sans indication au sujet de son apprentissage), et qu'il est devenu citoyen en août de la même année. Il se désignait lui-même comme *pictor vitrarius,* et plusieurs de ses peintures sur verre existent encore. Il prit part en 1634, à Anvers, sous la direction de Rubens, aux décorations pour l'entrée du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche. Jean de la Barre s'est révélé comme un artiste supérieur dans ses peintures sur verre des églises Saint-Jacques et Saint-Paul, d'Anvers, et particulièrement dans celles de la chapelle de la Vierge de l'église des Saints-Michel-et-Gudule, de Bruxelles. Ces magnifiques compositions se trouvent actuellement au Musée des Arts décoratifs, à Bruxelles, et éveillent l'admiration de tous les artistes. D'après des estampes qui sont conservées, elles ont été exécutées par Th. Van Thulde, qui est également originaire de Bois-le-Duc. Les vitraux sont datés de 1649 à 1668 et représentent : Albert et Isabelle, l'archiduc Léopold-Guillaume, l'empereur Ferdinand III et son épouse Éléonore, enfin l'empereur Léopold. Au-dessus, dans les riches encadrements architecturaux, sont représentés : L'annonciation, la visitation, les épousailles de Marie et sa purification. Tout ceci forme un ensemble brillant et presque unique en son genre par son style élevé et la magnificence des couleurs, et cela cependant à une époque où la peinture sur verre avait autrement perdu sa valeur. Les cartons du Musée des Arts décoratifs de Bruxelles sont signés : J. de la Baer Antverpiensis pictor. Designatis a Theodoro van Thulden anno 1656 habitante Sylvae Ducis. La Barre reçut la somme de 1,390 gulden pour ce travail remarquable. On attribue à son burin une série de gravures, mais cependant pas avec toute certitude. Parmi les principales de ces dernières, citons : l'érection de l'église des Jésuites (actuellement Charles Borromée), à Anvers. On sait que pendant longtemps l'architecture de ce bâtiment a été attribuée à Rubens, mais une des gravures rectifie cette erreur ; elle représente la façade et porte l'inscription : Petrus Huysens Brugensis Soc. Jesu Architectus est. Joannes de la Barra, imaginum pictor delineavit, in aere sculpsit et excudit. D'après Vanden Branden, le magistrat d'Anvers paya à l'artiste la somme de 60 gulden, le 3 janvier 1645, pour la reproduction de cette gravure qui lui était dédiée. Une épreuve porte, en effet, la dédicace à Gregor del Plano. En 1650, il grava également l'élévation de la tour, une grande feuille (ayant 1m20 de haut) qui est encore plus rare que la précédente et qui porte la signature : Hanc famosissimi templi Dom. profess. Soc. Jesu Ant. turrim in aere expressit Joan. de la Barre Pictor vitrarius 1650. Cette estampe mérite une attention extraordinaire.

Barre a séjourné à Londres et cela avant son arrivée à Anvers. On possède entre autres, avec la date de 1625, une série de gravures ornementales que Nicaise Rousseel intitule : De Grotesco. Perutilis atque omnibus quibus pertinebit valde nécessarius Liber : Per Nicasium Rousseel ornatissimo generosissimo atq. variarum artium peritissimo viro : Domino G. Heriot. Cette série, extraordinairement rare, est très appréciable à divers points de vue. Noc. Rousseel était d'origine flamande, de même que Goldschmid Jacobs et Georges Herriot, le fondateur du célèbre collège d'Édimbourg, lequel existe encore actuellement. D'autres productions encore de La Barre témoignent de ses rapports avec l'Angleterre, comme particulièrement le portrait de Louis de Richmond et Lenox, d'après Paul Van Somer. Cette gravure, datant de 1624, est un portrait en pied dont le personnage est revêtu de haut-de-chausses. D'autres estampes, par exemple les n°s 44, 45, 47 et 48 des œuvres par Meyer (voir ci-dessous), appartiennent manifestement à la même époque. Le n° 44, portant D. L. inv., est, sans aucun doute, d'après David Loggan.

Michel Natalis a gravé d'après J. de la « Baer » : Vrai portrait de la dévote et très vertueuse sœur C.-M.-Fr. de Cusance, religieuse de l'ordre de la Visitation de Sainte-Marie, fondatrice du couvent de Champlet. Cette estampe in-folio représente la sœur (morte en 1640) en grandeur naturelle, revêtue du costume de l'ordre.

Meyer, *Kunstlerlex* (avec ancien *litt.* et nomenclature des œuvres). — A. von Wurzbach, *Niederl. Kunstlerlex.* — Henne et Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, 1845, III, 269. — Sidney Colvin, *Early Engraving and engravers*. London, 1905. — Notes personnelles.

BAUDUYN ou **BAULDUYN (Jean)**, tapissier à Bruxelles, travailla en 1547 pour Ferdinand de Gonzague, le gouverneur impérial de Milan. Cet artiste écrivit à ce dernier, le 2 août et le 2 septembre 1547, au sujet d'une majoration de salaire pour la série de gobelins Fructus Belli. C'étaient huit pièces exécutées d'après des estampes de Guilio Romano et elles se trouvent à Paris, au garde-meuble. Bauduyn n'est cité par aucun des auteurs qui se sont occupés de l'histoire de la tapisserie ; nous le citons en vertu des deux lettres autographes, qui ont été publiées à présent, et proviennent de collections anglaises que nous avons sous les yeux.

Archivo Starico dell' Arte, II, 252.

BAUGNIET (Charles), peintre, dessinateur et graveur au trait, né à Bruxelles en 1814, mort à Sèvres (France) en 1886. Élève de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et du peintre Jos. Paelinck, il fut d'abord employé au Ministère des Finances, sans négliger pourtant le crayon. Il se consacra principalement au portrait, bien qu'il y ait de lui des militaires et des titres de romances. Ses premiers essais lithographiques sont de 1827. Dès l'année 1833, *L'Artiste* (belge) publiait de lui des portraits remarqués, parmi lesquels celui de Leys. A dater de cette époque, Baugniet put renoncer à ses fonctions bureaucratiques. En 1835 paraissait, conjointement avec Huard, le

Recueil de Portraits des Membres de la Chambre des Représentants; l'année suivante, *Les Artistes contemporains* (trente grandes feuilles), parmi lesquels les principaux maîtres belges : Gallait, De Keyser, Madou, Simonis, etc.; quelques étrangers : Horace Vernet, Paul Delaroche, Hippolyte Bellangé, etc. Vint ensuite la *Galerie des Musiciens du royaume de Belgique,* vingt-six portraits, d'après nature. Les portraits du Roi, de la Reine et des jeunes princes, chaleureusement accueillis, valurent à leur auteur le titre officiel de dessinateur du Roi. Parti pour Londres en 1841, précédé de sa réputation, Baugniet y fut bientôt le dessinateur en vogue. Les plus hauts personnages furent ses modèles. Le prince consort, les chefs des armées de terre et de mer, les hommes d'État, les dignitaires de l'Église, les littérateurs (Dickens plusieurs fois), les artistes, les phénomènes, les charlatans, se disputèrent l'honneur de poser devant son crayon. L'ensemble de son œuvre (British Museum et Bibliothèque royale de Bruxelles) est une véritable galerie des illustrations britanniques du temps. A Paris et à Bruxelles, jusqu'en 1860, Baugniet poursuivit une carrière de succès, à laquelle a mis fin l'avènement de la photographie. Il se voua alors à la peinture, à Londres d'abord, ensuite à Paris, où il suivit la représentation des élégances parisiennes sous l'Empire, à la suite de Florent Willems. Ses succès dans un certain milieu, et particulièrement auprès des marchands américains, furent considérables. Le Musée de Bruxelles possède de lui une peinture, *La Visite à la Veuve,* exposée en 1881, ayant les qualités et les défauts de son auteur. Baugniet a fait aussi des aquarelles, précises autant que ses dessins, toujours un peu froids, mais très distingués. Il a lithographié plusieurs fois son image. Le Musée de Bruxelles possède son portrait jeune, peint par Gallait.

Sources personnelles. — *Histoire de la lithographie en Belgique,* par H. Hymans. — *Vervielfältigende Kunst* (Vienne).

BERCHMANS (Émile), peintre et dessinateur belge, né le 8 novembre 1867, à Liége, fils d'un peintre décorateur, dont il fut élève ainsi que de l'Académie de Liége.

Lui-même se voua par la suite à la peinture décorative de grand style, et créa, notamment, dans ce domaine, les fresques de plafonds dans les théâtres de Liége et de Verviers, ainsi que dans la coupole de l'église de Saint-Michel, à Aix-la-Chapelle. De ses tableaux de genre idyllique, le Musée de Liége possède la peinture à l'huile : *Jeunesse,* et la Galerie de Bruxelles, une grande aquarelle : *Crépuscule.*

Rappelons aussi ses affiches pleines d'effet, ses petites lithographies originales et quelques eaux-fortes originales. Comme illustrateur, il a contribué au journal périodique *La Plume,* à la *Revue Caprice,* fondée par lui, et aux *Contes pour l'Aimée* de M. Sévilles; il a également signé des eaux-fortes.

C. Lemonnier, *L'École belge de peinture,* 1906, p. 214. — Des Ombiaux, *Quatre artistes liégeois,* Bruxelles, 1908.

BERCHEM (Hennequin VAN), sculpteur flamand, né à Bruges en 1468.

De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne,* II, 341, vol. III.

BECKERE (François DE), peintre, originaire de Bruxelles, inscrit en 1616 à la Gilde de cette ville. Nous avons vu sous sa signature, avec la date de 1614, un *Saint Thomas d'Aquin*, dans un intérieur indiqué comme peint pour Jacob Le Vissé. Cette peinture, mesurant en largeur 1m48, en hauteur 1m15, appartenait à un particulier de Bruxelles. Sur François De Beckere, nous n'avons aucun détail.

BECKER (Charles), peintre et graveur sur cuivre, travailla à Louvain dans la seconde moitié du XVIIe siècle. On possède de lui plusieurs blasons et cinq gravures pour un ouvrage sur la mécanique.

Meyer Kesteler, *Biographie nationale de Belgique*.

BECKER (Léon), peintre, aquarelliste et graveur à l'eau-forte, parfois **Dero Becker**, son père, marchand d'œuvres d'art, ayant porté ce nom de firme. Né à Bruxelles en 1826, élève de l'Académie de sa ville natale et de Navez, plus tard d'un atelier libre, où corrigeaient Gallait et Madou. Surtout connu comme aquarelliste. Les sujets traités par ce peintre sont variés : paysages, vues de villes, fleurs, animaux, chiens et insectes, ces derniers humanisés à la manière de Granville. Becker a inséré une planche à l'eau-forte dans la première édition de l'*Uylenspiegel*, de Charles Decoster.

Il a été décoré de l'ordre de Léopold en 1897.

Il mourut le 27 janvier 1909.

Sources personnelles.

BELLIS (Hubert), peintre belge, né à Bruxelles en 1831, mort dans la même ville (Saint-Josse-ten-Noode) en 1902. Élève de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, sous Navez, il y remporta les prix de peinture et de dessin. Il fréquenta l'atelier du peintre Henri Decoene. Doué d'un pinceau facile, il fit des portraits estimables, se voua ensuite à la peinture décorative, puis, à partir de 1875, se fit connaître comme peintre de fleurs, d'accessoires et de natures mortes. Rien ne trahit dans ses œuvres le souvenir des débuts de l'artiste, ni son éducation première. Coloriste brillant et praticien vigoureux, il se classa dans son genre nouveau à la tête des représentants de sa catégorie.

La plupart des Musées de Belgique possèdent de ses reproductions. Celui de Bruxelles a de sa main une grande toile de chrysanthèmes. Bellis, au moment de sa mort, était chevalier de l'Ordre de Léopold depuis 1894.

Journal des Beaux-Arts, 1877-1884. — *Chronique des Arts*.

BERNARD (Adolphe), peintre de genre et de portraits, né à Gand le 7 septembre 1812. Élève de l'Académie des Arts (1830-1832) et de Hanselaere, se rendit plus tard à Rome où, en 1835, il obtint le grand prix de peinture de l'Académie de San Luca. En 1838, il revint à Gand et se fit représenter à diverses expositions avec des tableaux de genre : *L'Artiste en Italie; Le*

Chasseur satisfait; Scènes de brigandage, etc. En 1844, il clôtura sa carrière artistique personnelle et devint décorateur et verrier.

Notes personnelles.

BERNART (Pierquin), peintre flamand, originaire d'Ypres, travailla, en 1468, à Bruges, pour 30 sols par jour, à l'occasion du mariage de Charles le Téméraire.

De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*.

BERRÉ (Jean-Baptiste), peintre belge et sculpteur, né à Anvers le 11 février 1777, mort à Paris en 1838. Il a, jusqu'en 1837, pris part aux Salons de Paris et dans la *Notice* des peintures et scuptures placées dans les appartements et dans les jardins du Palais de Compiègne (Paris, 1846). Berré, qui figurait là avec un tableau, *Repos d'animaux*, est cité comme étant mort à Paris en 1838. Ce tableau avait du reste été exposé au Salon de 1834 et fut acheté pour le Musée du Luxembourg. Élève de l'Académie d'Anvers, il débuta là aussi au Salon de 1802 avec une *Mater Dolorosa* que suivirent d'autres tableaux en 1804 et 1807. En 1808, il se rendit à Paris, où il se voua tout à la peinture d'animaux, et eut même, depuis 1822, son habitation au Jardin des Plantes. Il peignit principalement des combats de tigres, lions, serpents; il n'introduisuit que rarement la figure humaine dans ses tableaux. Dans la *Lionne romaine* qu'il exposa en 1814, Romulus et Remus étaient de la main de M. Van Brée. Malgré le très pénible achèvement de ses œuvres, il parvint à exposer régulièrement au Salon où il obtint des médailles en 1810 et 1817 avec une *Visite du duc et de la duchesse de Berry et leur suite au Musée d'histoire naturelle*, et, outre cela, à des expositions hollandaises et belges. Ses tableaux furent admis dans les plus importantes collections de la Restauration : La Fontaine, Luca, Marcotte, de Wailly, Delessert. Parfois il peignait sur des toiles vernies; un tableau de cette espèce était la *Lionne avec ses petits*, provenant d'une commande de l'impératrice Joséphine, et exposé en 1810. Une partie de ses œuvres se trouve notée dans le *Dictionnaire des hommes de lettres, des savants et des artistes de la Belgique* (Bruxelles, 1837). Dans quelques collections des Flandres, on trouve soigneusement exécutés des animaux en terra kotta (terre cuite) ou en bronze, avec la signature de Berré. Le portrait lithographié de l'artiste parut de son vivant dans la *Collection de portraits d'artistes modernes*, de J.-J. Eeckhout, publiés par Vanden Bruggraaf.

Biographie nationale. — Gabet Diction. — Siret Diction. — Vanden Branden.

BERRÉ (Florent), peintre de marine, né en 1821 à Anvers. Élève de l'Académie de cette ville et de Jacob Jacobs. Dès 1847, il exposa différents tableaux. Plus tard, il fit un voyage en Orient, dont le fruit apparut au Salon de Bruxelles, en 1854, dans le goût de ses vues du Bosphore, exécutées avec maîtrise. Après cette époque, il échangea l'art avec les affaires d'un agent de navires à Constantinople.

Archives de l'Académie d'Anvers. — Sources particulières.

BERSELAIRE (Jean VAN), peintre d'Ypres (1468), cité parmi les artistes qui travaillèrent à Bruges aux *entremets* des festivités du mariage de Charles le Téméraire. Dans les archives de la « Lucas Gilde » à Bruges, se trouve cité aussi *Jean de Baselayre* ou *Baselaere*, fils de Jean, peintre décorateur qui, en 1488, obtint le droit de maître et depuis 1508 est le plus souvent président de la Gilde. En 1530, il admet encore un élève, aussi Jean Van Beselaere.

De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*. — Van den Casteele, *Documents inédits de la Gilde de Saint-Luc à Bruges*.

BERCKMANS (Ferdinand), architecte belge, né à Anvers le 3 du mois d'août 1803, mort dans cette même ville le 1er octobre 1854. Il étudia sous la direction des architectes Adam Eckens, L. Roelandt et F. Bourla. En 1834, il fut nommé architecte de la province, et en 1841, professeur d'architecture à l'Académie des Beaux-Arts, dans sa ville natale, fonction qu'il a occupée jusqu'à sa mort. Des voyages d'étude dans une grande partie de l'Europe, avaient préparé l'artiste à son professorat dont l'importance est affirmée par les élèves qu'il a conduits à la maîtrise : F. Durlet (duquel sont les stalles du chœur de l'église de Notre-Dame à Anvers), P.-P. Stoop, Jos. Schadde (architecte de la nouvelle Bourse à Anvers), P. Dens (Théâtre flamand à Anvers). Parmi les chefs-d'œuvre de Berckmans, on compte l'église de Borgerhout (Anvers), ravissante construction dans le style gothique postérieur, la chapelle du Sacré-Cœur dans la cathédrale d'Anvers, l'hôtel de ville gothique de Duffel (province d'Anvers), la tour de Grobbendonck.

Balkens, *Biographie des peintres flamands et hollandais*. Gand, 1844. — Immerzell, *Levens en Werken*, etc. — Renseignements particuliers.

BERGH (Adrien VANDEN), graveur, sans doute Anversois, comme d'autres interprètes de Rubens du même nom, ayant vécu dans la seconde moitié du XVIIe siècle. On connaît de cet artiste une estampe à l'eau-forte, largement traitée, représentant le *Festin des dieux*. Cette pièce, fort rare, et dont une épreuve appartient au Cabinet des Estampes de Vienne, trahit un peintre plutôt qu'un graveur professionnel. Nous n'avons trouvé aucune trace d'Adrien Vanden Bergh dans les listes des graveurs anversois. (Voorlelom Schneevogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens*, 1873, p. 120.)

V. Scheevogdt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens*, 1873.

BERGH (Nicolas VAN DEN), peintre et graveur flamand, né à Anvers (?) le 25 juin 1725, mort le 14 août 1774 dans cette même ville. Plus connu comme graveur que comme peintre, Van den Berg fut élève de Balthazar Brekey et de l'Académie d'Anvers, de laquelle il obtint un troisième prix en l'année 1745. Ses œuvres sont extrêmement rares, spécialement ses peintures, dont aucun musée de sa patrie ne montre un modèle. Comme

professeur, il jouit d'une certaine renommée. De nombreux élèves sont inscrits à son nom à la « Lucas Gilde » à Anvers, dont le décennat fut en 1760, mais aucun d'eux ne s'est révélé comme artiste. Théodore De Bruyn et Franz Cruysmans (1752), Peter Peeters (1753), Johann Hennicsen (1754), F.-J. Mechelmans (1758), F. De Sweerts (1771) sont seulement mentionnés. Les eaux-fortes que Van den Bergh fit d'après Rubens, et dont on en connaît six, ne sont pas sans valeur et rareté; son propre portrait, aux Offices de Florence, sous le nom : Nicolas Van den Brach, de Messine. L'étrange addition pourrait faire conclure à un séjour prolongé du peintre à Messine.

J.-B. Van der Straelen, *Jaerbouck des Gilde van S. Luc.* — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren, etc.* — Terbruggen et Verachter, *Histoire de la gravure d'Anvers.* — Kramm. — Le Blanc. — Dutuit. — Voir *Lexicon de Meyer*, p. 609.

BERGHE (Auguste VAN DEN), peintre belge, né à Bruges le 13 octobre 1756, mort à Beauvais le 11 avril 1836. D'abord élève de l'Académie de sa ville natale, où il reçut l'enseignement de J.-A. Geremyn, il se rendit à Paris en 1780, où enseignait alors son compatriote J.-B. Suvée. Reçu à l'Académie royale, il remporta en 1782 le prix de dessin, et concourut en 1786 pour le grand prix avec un tableau : *Koriolan dans sa famille.* En Flandre, où Van den Berghe revint en 1791, il exécuta plusieurs tableaux d'histoire : *Œdipe à Colone*, la *Mort d'Adonis* et un *Saint Antoine de Padoue* en extase devant l'enfant Jésus, que lui présente la Vierge (actuellement dans la chapelle du chœur de l'église Notre-Dame à Bruges). Son *Œdipe accompagné de sa fille Antigone maudissant son fils Polyneikes* (Musée de Gand), obtint le prix dans un concours ouvert en 1796 par l'Académie de Gand. Après ce succès, il devint professeur de dessin et de peinture à l'école centrale de Beauvais (France), et ouvrit, lorsque celle-ci cessa, un cours privé très suivi. Le gouvernement français lui commanda en 1802 une reproduction allégorique de la Paix d'Amiens et qui fut exécutée par la fabrication de tapisserie de Beauvais. Il a aussi peint des paysages. Le Salon de l'hôtel de Rosay à Paris, fut décoré de vues prises là par notre artiste. Au Salon de Paris, 1806, 1835, il a exposé principalement des portraits. Vers la fin de sa vie, il se désigna comme Van den Berghe père, pour empêcher une confusion avec son fils Charles-Auguste.

Immerzeel, *De Levens en Werken.* — Balkema, *Biographie des peintres flamands et hollandais*, Gand, 1844. — E. Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.* — Catalogue des salons. — Voir article Hymans dans *Lexikon de Meyer*, p. 612.

BERGHE (Caroline VAN DEN), peintre belge, amateur. Fleurs et fruits. Bruxelles, 1794-1855.

Notes personnelles.

BERGHE (Charles-Auguste VAN DEN) (désigné souvent aussi du nom d'**Auguste VAN DEN BERGHE**), fils d'Augustin Van den Berghe, de Bruges. Né à Beauvais le 31 avril 1798, mort à Paris le 17 novembre 1853.

Peintre d'histoire et de portraits. Élève de Girodet, Gros et Guérin, à Rome, fut un peintre actif qui, depuis 1822, se fit représenter régulièrement au Salon de Paris. Les catalogues lui donnent souvent le simple prénom d'Auguste, tandis que son père se désignait alors Van den Berghe père. Bien qu'il se produisit dans beaucoup de genres, Van den Berghe fut cependant particulièrement portraitiste. En 1833, il obtint au Salon de Paris la deuxième médaille pour un portrait de *Bertini*, un *Quentin Durward* et un *Louis XI*. Le Salon de 1839 lui valut la croix de la Légion d'honneur. Il avait exposé cette année-là une *Tentation de saint Antoine*, une *Descente de Croix* et une *Madeleine repentante*. Il peignit aussi les portraits de plusieurs personnalités éminentes, tels les généraux *de Vaubois* et *Gérard*, les musiciens *Kontski* et *Bertini*, le publiciste *des Essarts*, etc. Kramm cite de Van den Berghe un tableau propagé par la gravure, *Alice et Cora*.

Bellier-Auvray, *Dictionnaire général*, II, p. 619. — *Notice sur C.-A. Van den Berghe*, peintre d'histoire, lue dans la séance du 19 juin 1854, par M. Danjou, in-8°. Beauvais, 1854. — *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1885.

BERGHE (Ignace-Jos VAN DEN), graveur belge, né le 17 juillet 1752 à Anvers, où il fut inscrit comme maître dans la Gilde de Saint-Luc; du reste, un des derniers chez lesquels cette formalité fut distinguée. Il était élève de Philippe Keminck et de Francesco Bartolozzi, à Londres (1789-1800). Plus tard, il travailla à Paris et y mourut le 18 octobre 1824. Il a principalement gravé en pointillé (aussi en couleur), d'après Raphaël, Lucca Giordano, Ribera, Van Dyck et autres.

Dans *Meyers Kunstlerlex*, III, p. 611, dix-huit numéros sont cités.

BERGHE (Jean VAN DEN), nommé *Nazareth*. Illuminator flamand de Bruges, est cité dès 1457 et plus tard. Il mourut au commencement de l'année 1469, car le 18 janvier une somme de 6 gros est acquittée à l'occasion de ses funérailles. Un *printsnijdere* (d'après Van Even) s'établit en 1452 à Louvain.

Van Even, *L'Ancienne École de Louvain*. — Weale, *Le Beffroi*, IV, pp. 260-276.

BERGHE (Jean VAN DEN), illuminator flamand, se trouve inscrit comme tel en 1491, à Bruges.

Weale, *Le Beffroi*, IV, p. 321.

BERLANT (Jacques), peintre belge, né à Bruges en 1768, mort dans cette même ville en 1845. Peintre de paysages archaïques avec figures drapées à l'antique, ainsi que poète dramatique. D'après Piron, Berlant serait mort dans sa cinquantième année.

Piron, *Algemeene levensbeschrijving der namen en vrouwen van Belgie* (1860). — L. Van Peteghem, *Levensschetzen van hedendaagsche Kunstoefenaren*, 1881.

BERNAERDT (Pierre-L.), peintre flamand, dont des tableaux se trouvent dans les églises de Bruges. Une *Trinité,* à Notre-Dame, signée P.-L. Bernaerdt avec la date 1660. A Saint-Jacques, une *Vierge priant pour les âmes du purgatoire,* signée de même et datée 1674. Il n'est pas connu d'autre œuvre de ce peintre qui probablement était natif de Bruges, sous le nom de Bernaerdt.

Weale, *Bruges et ses environs*, pp. 124-151. — Siret, *Dictionnaire*, p. 91.

BERNAERTS (Nicaise), peintre flamand, né à Anvers en 1620, mort à Paris le 6 septembre 1678. A 14 ans, il devint élève de Frans Snyders et fut cité comme tel dans les « Liggeren » de la Gilde d'Anvers. Après son apprentissage achevé sans cependant avoir atteint la maîtrise, il voyagea en Italie, et se fixa ensuite en France. En 1643, il se trouvait à Paris où il comptait parmi les peintres flamands les plus considérés. Malgré cela, il retourna, après quelques années, dans sa patrie, et fut admis comme maître dans la « Lucas Gilde » le 12 février 1654. Son séjour en Flandre ne fut cependant que passager; déjà en 1663 nous le retrouvons à Paris, admis le 27 octobre comme membre de l'Académie, avec un tableau de fleurs et fruits (d'après Charles Blanc), où il figure, ainsi que le Catalogue du Louvre le prétend, avec un *Joseph Keuschen*. En France, finalement connu sous le nom de Nicaise, il se distingua particulièrement par ses peintures d'animaux. Lorsqu'en l'année 1667, la fabrique des Gobelins fut placée sous la direction de Le Brun, Nicaise y fut attaché comme peintre d'animaux, et il fit à peu près toutes les tapisseries représentant des animaux qui, sous Le Brun, quittèrent l'atelier royal. François Desportes, le célèbre peintre d'animaux, était élève de Nicaise, vers la fin de sa carrière. A sa mort, l'artiste se trouva dans une grande pauvreté et déjà près de l'oubli. Ses œuvres ne sont pas nombreuses et sont probablement souvent confondues avec celles d'autres maîtres du même genre. Il fut un brillant coloriste, et très habile dans ses sujets. Le Louvre, à Paris, possède de lui deux tableaux : *Oiseaux* et *Quadrupèdes;* le Musée de Rouen : *Des animaux dans un paysage,* et le Musée de Dijon, un tableau avec deux lièvres, un canard, un faisan et d'autres gibiers. En 1845, se trouva dans les enchères du cardinal Fesch, un médaillon de lui peint en grisaille et entouré de fleurs et de fruits. Il existe d'après lui deux gravures anonymes se faisant pendant, publiées par Basan : *Un combat entre chien et chat* (le bien venu mais mal reçu) et le *Furet au pillage.*

Vanden Branden. — Max Rooses. — Ch. Blanc. — Guiffrey.

BERNAERTS (Henri), peintre belge, né à Malines le 24 octobre 1768, élève de l'Académie de sa ville natale et de Louis Suetens. Il fut nommé professeur en 1825. Son domaine d'art était les portraits et les tableaux d'histoire : *Saint Martin; Kimon von Perv; Marie, l'enfant Jésus et sainte Anne; Le Christ en Croix* (1818); *La Cène* (1825); *Saint François* (1825); *Fête champêtre* (1827); *Théâtre de Pompéi; Triomphe de David* (1834); etc.

L'église de Hoevenen, à Willebroeck (province d'Anvers), possède de lui une *Nativité du Christ*. Il existe aussi de lui un portrait du cardinal de Franckenberg, archevêque de Malines. Bernaerts mourut à Malines le 21 janvier 1849.

Dictionnaire des hommes de lettres et savants de la Belgique. Bruxelles, 1837. — Notes personnelles.

BERNAERTS (Jean-Baptiste), nommé **BERNARD**, sculpteur belge, né à Anvers le 26 septembre 1830, mort à Paris le 25 février 1874. Élève de l'Académie d'Anvers, actif à Paris depuis 1851. On cite parmi ses œuvres : *La Femme du pêcheur* (groupe en marbre); *Le Dénicheur de nids* (statue en marbre), 1857; *La Charmeuse* (statue en marbre), 1871. Bernaerts a fait aussi des portraits et des peintures de paysages.

Lefébure, *Journal des beaux-arts*, 1874. — Ed. Marchal, *La sculpture belge*, 1895. — *Nouvelles archives de l'art français*, 1897.

BERNAERTS (Joseph-Hubert), fils d'**Henri BERNAERTS**, peintre de genre, né à Malines le 28 décembre 1812, mort dans cette même ville en 1885. Dès 1829, il fit des envois aux expositions belges, mais se voua finalement tout à fait à la restauration des tableaux, où il se fit un nom respectable.

Voir l'article H. Hymans dans le *Lexikon de Meyer*.

BERNARD (Paul), peintre, né à Gand le 8 mars 1737, mort dans la même ville le 15 janvier 1820. On ne possède sur les débuts de cet artiste aucun renseignement précis. En 1763, on le trouve à La Haye, où il acquitte le droit de maîtrise à la Gilde des peintres, le 5 février. Les sources locales nous le montrent de retour à Gand, au bout de peu d'années. Dès l'année 1771, le *Nieuwen Almanach* renseigne deux de ses peintures aux Dominicains : *Le Crucifiement* et *La Résurrection*. Le *Wegwyzer* le mentionne pour la première fois en 1778. Abordant les genres les plus divers : paysages, portraits, composition religieuse ou profane et jusqu'aux petites scènes de genre, il participe à tous les Salons jusqu'en 1817. Le nombre et la variété de ses envois y sont infinis. En 1796, par exemple, il fait figurer au Salon de Gand : *Vénus et Adonis; Le meunier, son fils et l'âne; Judith et Holopherne*, plus une figure académique au crayon rouge. En 1806, c'est un *Paysage, Hérode et sa femme Marianne*, d'après le tableau de Rubens, de même grandeur, de la collection dudit Paul, toile en hauteur : 48 pouces sur 21. Outre cela, l'*Intérieur d'un appartement avec une famille anglaise* et la *Naissance du Christ*. Ce que sont devenues toutes ces peintures, nous l'ignorons. Le Musée de Gand, depuis peu d'années, possède un portrait de Paul Bernard, par lui-même, don d'un membre de la famille. C'est très probablement la peinture qui figura au Salon de 1814; elle est d'un mérite incontestable et révèle un praticien habile, un coloriste, enfin un homme de goût. Mourut célibataire.

BERNARD (Louis-Paul), un frère aîné de Bernard; Louis-Paul fut peintre également. Né à Gand le 10 décembre 1733, il y mourut en 1817. Au Salon de 1792 figuraient, sous sa signature, à l'exposition : *Le Christ et la Samaritaine,* d'après Bourdon; un portrait; *L'Adoration des Bergers,* d'après Gonzalès Coques. Au salon de 1810 : un *Paysage, Œdipe à Colone, Vénus couronnée de fleurs.* Nous n'avons rencontré aucune peinture de cet artiste.

Obreen, *Archief voor Nederlandsche kunstgeschiedenes*, t. IV, p. 142; t. V, p. 160. — *Archives de l'état civil de Gand* (communications de M. l'archiviste Victor Vander Haeghen).

BERT (Émile), paysagiste, né à Grammont le 5 mai 1814, mort à Gand le 21 décembre 1847. Élève de Du Corron et de J.-B. de Jonghe. Depuis 1845, il exposa dans sa patrie beaucoup de paysages, principalement des vues des environs de Grammont. Il a aussi gravé à l'eau-forte un petit nombre de paysages.

Journal des beaux-arts, 1867. — Hippert et Linnig.

BERTELS (Jean-Baptiste), sculpteur flamand, né à Anvers en 1760, mort à Bruxelles le 17 juin 1834. De 1775 à 1784, il fut élève de l'Académie d'Anvers, et plus tard de Bruxelles où il prit part aux expositions. Il travailla le bois, l'ivoire et la cire, et exécuta principalement des statuettes et des objets d'art industriels.

BERTERHAM (Jean-Baptiste), graveur sur cuivre et illustrateur belge, qui travailla à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe. Ses feuilles représentent pour la plupart des événements du temps, des festivités et des portraits et portent, en règle générale, des signatures étrangères. Il se servait avec autant de talent de la pointe que du burin.

Meyers Kunstlerlex, III.

BERTIN (Jules), sculpteur belge, né le 1er août 1826, à Saint-Denis, près de Paris, comme fils d'un officier de l'armée belge; il y est mort le 9 mars 1892. De 1842 à 1848, il fréquenta l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, s'établit ensuite à Liége et prit part un peu après à la restauration de l'église Notre-Dame à Tongres. Dans cette dernière ville, il érigea, en 1866, le monument d'Ambiorix stimulant ses troupes au combat et piétinant les aigles romaines. Le socle représente un dolmen, et la barrière qui entoure le monument est composée d'armes romaines et gauloises. Pour une place publique de Saint-Denis, il refit une même statue pour représenter Vercingétorix. Peu après, Bertin se rendit à Paris d'où il envoya, en 1880, une statue en bronze, *Deuil de l'Alsace*, au Salon de Bruxelles. La *Belgique illustrée* reproduit, page 458, une gravure exécutée d'après la statue d'Ambiorix.

Fait chevalier de l'ordre de Léopold en 1860. Il exposa à Bruxelles, en 1880, une statue en bronze, et en 1881, *Andromède.*

Notes personnelles.

BESCHEY (Balthazar), peintre anversois, baptisé à l'église Saint-Jacques le 20 novembre 1708, mort à Anvers le 15 avril 1776. Fils d'un peintre et le plus connu des cinq fils qui s'adonnèrent tous à la peinture. Comme maître Beschey, qui faisait également le commerce d'art, exécuta des paysages avec de petits personnages dans le goût des Breughel, des peintures historiques et des portraits. L'école anversoise, qui déclinait déjà à cette époque, le compte parmi ses principaux représentants, et elle le nomma en même temps professeur et directeur de son académie, ainsi que doyen de la Gilde de Saint-Luc. Ce n'est qu'en 1753 que la Gilde l'inscrit parmi les maîtres, à une époque où il avait déjà fourni une série importante d'œuvres aux galeries et églises de sa ville natale. Le Musée d'Anvers possède son portrait jusqu'à mi-corps, avec palette et pinceaux dans les mains, peint par lui-même en 1763 pour l'Académie. Il possède également deux tableaux du Couvent des Sœurs noires : *Joseph vendu par ses frères* et *Joseph comme intendant d'Egypte* (1744). Eu égard au profond déclin de l'école, ces tableaux ne sont pas sans mérite. Un portrait-pastel du peintre Martin-Joseph Geeraerts, à l'Académie, dénote sans aucun doute un artiste plein de talent. L'église Saint-Jacques d'Anvers possède un portrait de l'évêque Werbrouck. *La réception du Hoofdman de la Gilde Saint-Luc par le doyen* est son chef-d'œuvre du genre portrait. Ce tableau est daté de 1756, il mesure 5 $^{1}/_{2}$ mètres et se trouve dans une collection privée à Anvers. L'Hôtel de ville de Louvain possède de Beschey : *Moïse et le buisson ardent, Le Passage de la mer Rouge*, les éléments et divers chérubins comme représentants des races de la ville brabançonne. Au Louvre se trouve un portrait de famille (1751); à Schleissheim, *Salomon et la reine de Saba* (dans la manière de Rubens). D'autre part, différents de ses tableaux se trouvent aux Galeries de Manheim, Wurzbourg, Dessau, Potsdam et Liechtenstein à Vienne.

Beschey est connu dans le commerce des tableaux sous le nom de Biscaye, principalement pour copies d'après Rubens, peintes pour la plupart sur cuivre.

Catalogue du Musée d'Anvers. — Van den Branden. — *Biographie nationale*. — Max Rooses. — A.-V. Wurzbach.

BESCHEY (Jacques-Andries), peintre, né à Anvers, frère de Balthazar Beschey, reçu en 1727 comme maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. En 1766, il devint doyen; mort célibataire le 28 février 1786, à Anvers. De même que son frère aîné, il n'exécute qu'avec peu de succès la peinture historique, le paysage et la nature morte, et, comme lui, a été marchand d'art. De ses œuvres se trouvent aux Galeries de Schwerin : *Sainte Famille avec Anges* (1751); Darmstadt, *Sainte Famille ;* Dessau, Amalienstift (plusieurs tableaux).

Voir la notice de M. Hymans dans le *Lexikon de Meyer*. — Van den Branden.

BESELAER (Dominique VAN), peintre, né à Anvers le 13 juin 1637, il y décède le 16 octobre 1693. Depuis 1657, il est élève de Gillis Backereel. A partir de 1658, il semble avoir séjourné un certain temps à l'étranger, un

passe-port lui ayant été accordé le 16 juillet de cette année et n'étant porté comme maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers qu'en 1675. Son nom et ses œuvres étaient dans l'oubli, et l'on ne connaît de lui que deux peintures : l'une au couvent des Sœurs noires d'Anvers, *Saint-Augustin dictant à deux sœurs les règles de son ordre,* datée du 27 mai 1687; l'autre à l'église de Hoboken lez-Anvers, représente *La Cène* dans un ordre de moines, sans date, mais la signature « Capitayn Van Beselaer » le reporte au mois d'août de l'année 1676, époque à laquelle il fut chargé du commandement d'une compagnie bourgeoise.

Van den Branden.

BESELAERE (Jean VAN), sculpteur, né en 1510, à Ypres, où il livra divers travaux pour la salle des échevins de la Halle aux Draps, entre autres une statue de la Vierge qui orne encore actuellement la voûte principale de la salle précitée. On ne sait pas s'il existe des rapports quelconques entre Jean Van Beselaere et Jean Van Berselaire (voir ce dernier) qui, originaire également d'Ypres, est cité en 1468 comme peintre à Bruges.

Van den Peereboom, *Ypriana.* Brugge, 1879, II. — Marchal. *La Sculpture, etc.* Bruxelles, 1895.

BEUCKELAER (Joachim), né à Anvers vers 1533 et un des meilleurs peintres belges de natures mortes, d'intérieurs de cuisine et de peintures de mœurs. Il fut reçu à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1560. Le motif de son admission plutôt tardive doit être cherché dans le fait qu'il travaillait en grande partie à la journée pour des commandes de seconde main. On lui payait de 1 florin à 1 $^{1}/_{2}$ florin par jour, et pour 5 ou 6 livres on pouvait obtenir un beau et grand tableau. Vanden Branden raconte qu'immédiatement après sa mort, le prix de ses œuvres se décupla. Ce fut surtout à Pierre Aertsen qui, par son mariage avec Catherine Beuckelaer en 1542, devint son oncle, qu'il dut son talent. Van Mander l'affirme, et au surplus, le procédé des deux maîtres, le choix de leurs sujets et leur conception de la nature dénotent une grande analogie. Si Beuckelaer a même passé une partie considérable de son temps sur les travaux d'autrui, il a néanmoins laissé des œuvres dont le nombre est peut-être réduit, mais suffit toutefois pour immortaliser son nom. Le tableau de Beuckelaer, daté de 1567, les *Évangélistes*, à la Galerie de Dresde, malgré de réelles qualités de peinture, ne peut être comparé aux natures mortes de Beuckelaer qui le montrent dans toute la force de son art, comme par exemple un tableau de cuisine, en grandeur naturelle, au Musée de Naples. Van Mander loue également son talent de façon sous-entendue, en citant le nom de Beuckelaer à propos de Antonis Mors, dont il dut exécuter les draperies et d'autres accessoires pour des portraits. D'après Van Mander, il aurait également peint des paysages pour Cornélis Van Dalem, un élève de B. Spranger à Anvers. Beuckelaer affectionnait de mêler le sacré et le profane à la façon de Breughel le vieux. Stockholm, Schleissheim et Nuremberg, entre autres, possèdent de lui des

scènes de marchés qui, à l'avant-plan, montrent des gens du pays occupés à marchander, tandis que l'arrière-plan est occupé par des faits bibliques, tels que : *Le Christ et l'Adultère, Le Christ devant Pilate, Ecce homo, Le Chemin de la Croix. Ecce homo* est avant tout le sujet de prédilection du maître. Des quatre tableaux les plus connus, deux, datés de 1565 et 1570, se trouvent au Musée de Stockholm. Une *Entrée du Christ à Jérusalem,* peinte par Beuckelaer pour l'église principale d'Anvers, a été détruite au cours de la révolution du XVIe siècle. Une *Famille de sainte Anne,* citée par Van Mander, est également disparue. La date la plus ancienne des tableaux de Beuckelaer ne tombe pas avant 1561. *Ecce homo,* à Schleissheim, le plus récent, date de 1575; *Le Christ guérissant les malades,* à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg. L'année 1597 qui, d'après Partleg (*Deutscher Bilder Saal,* I, 115), figurerait sur un tableau de la Galerie Hemmerlein à Bamberg, ne peut être prise en considération, car Van Mander affirme que l'artiste est mort, à peine âgé de 40 ans, pendant la dernière époque du séjour du duc d'Albe dans les Pays-Bas, c'est-à-dire au moment où il travaillait pour Vitelli, le commandant des armées espagnoles, lequel mourut lui-même en 1576. Ce qui est certain, c'est que Beuckelaer admit à Anvers un élève du nom de Jacques Comperis en 1573. Au surplus, ces dates concordent absolument avec la période de quatorze ans, au cours de laquelle nous rencontrons des œuvres de sa main. Récemment on a de nouveau identifié d'une façon certaine quelques œuvres de Beuckelaer, entre autres une *Sainte Famille* dans la collection viennoise de Ad. Homme (voir Th. Van Frimmel), en possession de MM. Van Hardenberg et Gust. Andenmühlen (notice du Dr W. Cohen).

Van Mander, *Le Livre des peintres.* Édition française de H. Hymans, I, 328. — Van den Branden. — Max Rooses. — *Les peintres anversois* — Woltmann. — Woermann. — Wurzbach. — *Gazette des beaux-arts,* 1899, I. — Sievers. — P. Aertsen. — Halle, 1906.

BEUCKELAER (Alipe VAN), moine augustin à Anvers, où il travailla à la fin du XVIIIe siècle comme sculpteur et aurait, paraît-il, orné le réfectoire de son couvent de sculptures sur bois.

Biographie nationale. — Marchal, *La sculpture aux Pays-Bas.*

BEUCKELAER (Joachim). Le tableau des *Quatre Évangélistes,* cité par Van Mander (t. Ier, p. 330) comme appartenant à Hans Verlaen, à Harlem, a été dans ces derniers temps retrouvé parmi les anonymes à la Galerie de Dresde, n° 119 du catalogue de 1880. C'est M. Max Lehrs, conservateur du Cabinet royal d'Estampes à Dresde, qui a relevé le monogramme de Beuckelaer sur cette création vraiment très remarquable et dont les figures sont de grandeur naturelle.

Voir Karl Woermann, *Geschichte der Malerei,* t. III, p. 65. Leipzig, 1884 (avec reproduction du tableau).

BEVEREN (Charles VAN), peintre de genre belge, né à Malines le 7 avril 1809, mort à Amsterdam le 16 septembre 1850. Il fréquenta tout

d'abord l'Académie de sa ville natale, où il remporta le premier prix en 1827, puis plus tard l'Académie royale d'Anvers. Déjà émigré en Hollande en 1830, il y fixa son séjour. Après un voyage en Italie, il devint membre de l'Académie d'Amsterdam et de l'Institut des Pays-Bas. Son chef-d'œuvre, *La Mort d'Antoine l'Ermite,* se trouve à l'église Moïse et Aaron d'Amsterdam. Malgré que Beveren ait laissé des portraits, son domaine propre était la représentation de monuments et d'intérieurs à l'exemple de son compatriote Verloet. La Galerie de Munich possède un tableau d'une exécution soignée : *La Confession d'une jeune fille malade* (1844); la collection de tableaux de de Stuttgart : *Un Oriental,* en mi-grandeur ; le Musée de Malines, une *Vue d'une porte de la ville d'Aerschot* (1828) et une *Vue de la porte de Louvain à Malines.* Il envoya à l'exposition de Bruxelles de 1830, quatre tableaux : un portrait, un *Marodeur avec des enfants, Une jeune fille qui visite Malines,* et un *Ouragan.* Ses œuvres, très achevées et très prisées de son vivant en Hollande, ne se rencontrent que rarement en Belgique, mais plus souvent en Hollande; par exemple au Musée Fodor à Amsterdam.

Biographie nationale de Belgique. — Immerzeel. — Kramm Catalogue.

BEVEREN (A.), fils du suivant (voir dans le *Dictionnaire* de Thieme et Becker), a publié à Audenarde une série de vues de sa ville natale.

BEVEREN (Mathieu VAN), sculpteur flamand, né à Anvers vers 1630, mort à Bruxelles le 24 février 1690, élève de Pierre Verbruggen l'aîné, est admis en 1650, comme maître, à la Gilde Saint-Luc d'Anvers. A Bruxelles, Anvers, Gand, Dendermonde et Malines, se trouvent des œuvres de cet artiste qui savait travailler aussi bien l'ivoire que la pierre ou le bois. L'église Saint-Jacques d'Anvers possède de lui un mausolée de Gaspard Boest, une œuvre très importante qui est ornée d'une *Mater Dolorosa* et deux anges taillés dans le marbre. Pour l'église des Frères inférieurs, qui fut détruite plus tard, Van Beveren avait fourni une chaire en bois avec un grand saint François qui reçoit les stigmates, et pour l'abbaye de Saint-Michel, également détruite, un saint Mathieu en marbre qui ornait la tombe de Jean Vanden Broeck. A l'église Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles, se trouve de lui, la belle tombe de Claude Lamoral de Tour et Taxis, avec les figures allégoriques de la Force et du Temps. Malgré que Descamps attribue cette œuvre à Grupello et Van Mensart à Cosyns, elle est sans aucun doute due à Van Beveren. Le Musée de Bruxelles conservait l'ébauche revêtue de son nom. Encore de lui, une chaire (le schisme vaincu) de 1661, à l'église Notre-Dame de Dendermonde, les Évangélistes, exécutés en 1665, et à Saint-Nicolas de Gand, le maître-autel, un chef-d'œuvre. D'autre part, de nombreux crucifix en ivoire lui sont attribués, ainsi qu'à Du Quesnoy ; en réalité, je n'en connais aucun qui porterait avec certitude son nom. L'église Notre-Dame du Sablon possédait de lui une œuvre de genre; elle est toutefois

disparue. Van Beveren reçut à Anvers le titre de « Garde ou Waraden de la Monnaie », qu'il conserva jusqu'à sa mort.

Biographie nationale. — P. Baert. — Éd. Marchal. — A. Blomme, *Archéologie d'Anvers.* — H. Hymans, *Catalogue des sculptures du Musée royal de Bruxelles*, 1908.

BEUGHEM (Charles-Ferdinand-Joseph, vicomte DE), paysagiste belge, né à Bruxelles le 27 mai 1828, mort au château Steenhault (Brabant) le 21 septembre 1882. A partir de 1854, il figure à la plupart des Salons belges avec des œuvres qui se distinguent par un heureux choix de sujets et une grande finesse d'exécution. Il choisissait de préférence des motifs des Alpes, des Pyrénées et des Ardennes, et a toutefois peint également, à côté de ceux-là, des vues de son pays natal et des marines. C'était un coloriste réputé et semble s'être laissé influencer dans ses effets de lumière par les œuvres de Calames et Achenbach.

BEYAERT (Henri-Joseph-François), né le 29 juillet 1823, à Courtrai, où il commença également ses études à l'Académie; mort à Bruxelles le 22 janvier 1894. A l'âge de 19 ans, il vint à Bruxelles, où il étudia sous la direction de l'architecte Félix Janlet, et y fréquenta l'Académie dont il devint lauréat. Au cours des septantième et quatre-vingtième années du XIXe siècle, il joua un rôle prédominant dans le mouvement architectural de Belgique. Il débuta en 1851 par la construction du premier Kursaal d'Ostende. Il fut un des premiers à remettre le style Louis XVI en honneur en l'appliquant dans la construction de plusieurs façades de la capitale et entre autres à la Banque Nationale de Bruxelles, érigée de 1860 à 1865 en communauté avec Winand Janssens. Au sujet de cette dernière construction, il y a lieu de faire remarquer tout particulièrement le goût et l'exécution décorative. En 1866 on érigea, à Bruxelles, d'après ses plans, une fontaine monumentale en l'honneur du bourgmestre Charles de Brouckère. De 1860 à 1870, il dirigea la construction de la Porte de Hal à Bruxelles et orna cette construction moyenageuse d'un magnifique escalier tournant. De 1870 à 1881, il érigea l'église de Jambes (province de Namur). En 1876, il remporta le prix de 20,000 francs alloué par la ville de Bruxelles pour la plus belle façade du nouveau boulevard Anspach, en adaptant d'une façon heureuse les formes de la renaissance flamande aux travaux modernes. 1879 lui apporte un succès marqué avec la construction du bâtiment de la gare de Tournai, dont les tuiles en rapport avec la pierre de construction bleue du pays ainsi que les pavillons dans le goût de Vredeman De Vries, sont d'un bon effet. Presque en même temps, il acheva la Banque Nationale d'Anvers, en renaissance française, avec clocher et lanterne. En 1881, il exécuta le square de la place du Petit-Sablon à Bruxelles, avec rampes dans le style du XVIe siècle et des colonnes ornées de statues. De 1884 à 1887, il dirigea, après un grand incendie, la restauration du Palais de la Nation, et érigea également les bâtiments du Ministère des Chemins de fer et de la Marine.

Parmi les nombreux châteaux érigés par Beyaert, il y a lieu de citer celui de Faulx (province de Namur), dans le style du XVIIIe siècle.

Comme élève de Beyaert, il y a lieu de nommer E. Janlet, le fils de son ancien maître et un des architectes belges les plus en renom.

W Beebeck. *Les reproductions les plus récentes dans le domaine de l'architecture en Belgique*, avec illustrations. — *L'Émulation*, journal d'architecture, 1894.

BIE (Érasme DE), peintre, né à Anvers et baptisé le 20 décembre 1629 dans l'église Sainte-Walburge, était fils d'un peintre : François de Bie. Élève de David Ryckaert, troisième du nom, en 1641, il fut admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1646.

Tour à tour peintre de sujets religieux et de sujets de genre, paysages d'animaux, Érasme de Bie, quoique peintre secondaire, a laissé pourtant quelques œuvres intéressantes comme souvenirs des mœurs et de la physionomie de son époque. C'est ainsi que dans la collection Van der Straelen et Van Lerius, vendue à Anvers au mois de février 1885, figuraient quatre œuvres de leur pinceau, représentant la *Place de Meir* à Anvers, en hiver et en été, avec de nombreux personnages et des carrosses. Ces œuvres, qui témoignent d'une certaine facilité d'exécution, se distinguaient par un coloris agréable, mais en réalité n'allaient pas au delà d'un rang très secondaire. Dans d'autres collections belges, on trouve des kermesses villageoises inspirées de Teniers, des vues d'Anvers et des environs; l'une, une fête sur l'Escaut gelé, porte la date de 1670, est citée par Vanden Branden, paysage effet d'hiver, Musée d'Ypres. A la vente Augustin de Steenhault (Bruxelles 1758), il y avait de lui un *Intérieur de cuisine avec figures*. Dans l'inventaire après décès, des tableaux délaissés en 1671 par le père d'Érasme de Bie, figurait une *Tentation de saint Antoine* par notre artiste et deux tableaux d'animaux.

On conserve de lui, au couvent des Dominicains à Gand, un épisode de la vie de *Saint Thomas d'Aquin*.

Érasme de Bie mourut à Anvers en 1675, laissant deux fils également peintres, François et J. de Bie. Le premier est inscrit comme élève de son père à la Gilde de Saint-Luc en 1666-1667.

J. Van den Branden, *Schildenis des Antwerpsche Schilderschool*, pp. 1028-1029. — Max Rooses, 660. — Siret, *Dictionnaire des peintres*.

BIE (Adrien DE), peintre flamand, né à Lierre (province d'Anvers) le 3 octobre 1593. Élève d'un artiste médiocre, du nom de Walter Abto, de Bie, âgé de 18 ans, se rendit alors à Paris, y travailla sous la direction de Rodolphe Schoof, un Flamand qui fut peintre de Louis XIII, et passa en Italie. Son séjour à Rome se prolongea huit années, qui furent suivies d'une année encore, consacrée à la visite des autres villes de la Péninsule italique. D'après Corneille de Bie, l'auteur du *Gulden Cabinet*, et fils du peintre, Adrien de Bie excellait à peindre sur des métaux précieux, sur le marbre et le jaspe, et se fit dans ce genre une véritable réputation auprès de la société romaine.

De retour à Lierre en 1623, le peintre y cultiva de préférence le portrait

et le genre religieux. L'église de Saint-Gomaire à Lierre possède de lui un triptyque de *Saint Eloi,* patron des forgerons, œuvre datée de 1626, et qui décèle de bonnes études. Ce fut dans la même église de Saint-Gomaire que de Bie se maria le 7 mai 1626, et qu'il eut sa sépulture devant l'autel de Sainte-Lucie. L'épitaphe mérite d'être transcrite, car elle fixe la date du décès du peintre deuxième. Nous n'avons pu la rencontrer dans aucun auteur. Nous faisons observer que, si en réalité le peintre avait un an de plus que ne lui donne son épitaphe, la date de sa naissance n'en est pas moins correcte, car elle procède des registres de Lierre.

D. O. M.
Hier liggen begraven
M. Adrien de Bie Schilder.
Sterpt 20 octobre 1668 oudt 74 jaren.
Jof^e Clara van Bortel
Syn huysvrouw sterft 11
Octobre 1665 oudt 63 jaren.

Cette inscription est suivie d'un poème flamand à la louange de l'artiste et où il est dit que son tableau de *Saint Éloi* lui assure l'immortalité. Le Musée de Darmstadt possède d'Adrien de Bie un portrait de femme de grandeur presque naturelle daté de 1652. Il nous a été impossible de retrouver le *Couronnement d'épines* qui, d'après le catalogue du Musée de Bruxelles de 1809, figurait dans cette galerie et qui n'y figure plus à dater de 1822. Cette œuvre a-t-elle passé dans une église ou été vendue? Nous n'avons pu le déterminer. Le portrait d'Adrien de Bie, gravé par Lucas Vosterman le fils d'après une peinture de Pierre Meert, est inséré dans le *Gulden Cabinet*, page 231.

Corn. De Bie, *Het Gulden Cabinet.* — Campo Weyerman, *Levens beschrijvingen der Nederlandsche Kunstschilders,* etc. — Sources particulières.

BIEFVE (Jean-François-Edmond DE), peintre belge, né à Bruxelles le 4 décembre 1808, — non pas en 1807, 1809 ou 1810, comme on le trouve dans différents dictionnaires biographiques, — mort à Bruxelles le 7 février 1882. D'abord élève de l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale, de Biefve passe ensuite deux ans (1828-1830) dans l'atelier du peintre Jos. Paelinck, alors le plus fréquenté de la capitale. Dès l'année 1828, il faisait figurer à l'Exposition d'Anvers, *Télémaque et Eucharis à la chasse*, et à l'Exposition de Bruxelles de 1830 un *Masaniello.* De 1831 à 1841, de Biefve séjourna à Paris où il fut élève de David d'Angers et d'où il envoya à diverses reprises des œuvres aux expositions belges. En 1834, il fit même à Bruxelles, dans la chapelle de Salazar, une exhibition particulière de ses travaux : une *Flagellation du Christ,* un *Chevalier flamand* et une *Jeune Fille*, et son propre portrait. En 1836, au Salon de Bruxelles, parut un *Ugolin et ses fils dans la Tour de la faim.* Ce tableau que le peintre fut obligé de repeindre totalement avant de l'exposer, à la suite d'avaries survenues en route, lui valut la médaille d'argent. Il fut gravé à l'eau-forte par Coomans pour le

compte rendu d'Alvin. Bientôt le Gouvernement belge faisait à De Biefve la commande du *Compromis des Nobles,* destiné à être son œuvre capitale. D'abord exposé au Salon de Gand, cette immense page historique qui est datée de Paris, 1841, méritait d'être considérée comme une réalisation des plus curieuses, et malgré le voisinage de l'*Abdication de Charles-Quint,* par Gallait, — les deux œuvres sont réunies au Musée de Bruxelles, — frappe encore par ses qualités sérieuses d'expression et l'étude du modèle.

Le Conseil provincial du Brabant fit hommage à l'auteur d'une médaille d'or à son effigie, et, dans sa séance du 13 septembre 1841, le Conseil communal de Bruxelles vota au peintre, en témoignage de son admiration, un vase de vermeil qui fut remis solennellement dans la séance du 18 novembre 1841. Ce vase porte l'inscription : *La Ville de Bruxelles à Edmond De Biefve, 13 septembre 1841.* On y reproduit la médaille des Gueux, et, dans le trophée d'attributs de peintre qui surmonte la coupe, on introduisit une palette avec les mots : *Compromis des Nobles.*

Le *Compromis des Nobles,* successivement exposé dans presque toutes les villes d'Allemagne, conjointement avec l'*Abdication de Charles-Quint,* de Gallait, porta au loin la réputation de son auteur. Il existe de ce tableau une grande estampe par Desvachez et une réduction qui, de la collection Wagener, a passé au Musée royal de Berlin. Cette réduction date de 1849. *Étude de femme* (galerie du roi de Wurtemberg, 1842); *Portrait du baron de Meyendorff* (1842); *La Paix des Dunes* (galerie Helborn, à Berlin, 1843); *Portrait du baron de Vrint Treuenfeld* (1843); *Raphaël composant la Transfiguration* (Saint-Pétersbourg, 1845); *Rubens à Londres* (galerie de l'Empereur à Berlin, 1848); *La Vanité* (collection particulière, 1849; *Le duc d'Albe assistant à l'exécution des comtes d'Egmont et de Horne,* gravé par Oldermann (galerie particulière, à Berlin, 1850); *Le Conseil de guerre d'Alexandre Farnèse au siège d'Anvers* (galerie de l'Empereur d'Allemagne).

Une grande page au Sénat belge : *La Belgique fondant la monarchie,* est une œuvre de qualité fort secondaire. A dater de 1863, où De Biefve expose au Salon de Bruxelles, *La comtesse d'Egmont priant pour la délivrance de son mari,* on eut rarement l'occasion de voir les œuvres du maître.

De Biefve était à dater du 9 janvier 1846 correspondant de l'Académie de Belgique, et du 21 avril 1855 agrégé du Corps académique d'Anvers, officier de l'Ordre de Léopold, chevalier de Saint-Michel de Bavière, de l'Aigle de Prusse (3me classe) et membre des Académies de Berlin, Dresde, Munich et Vienne. En mourant, il a légué aux Hospices de Bruxelles toute sa fortune. Son portrait a été lithographié par Baugniet et gravé dans *Immerseel.*

Sources particulières.

BIGÉE (Charles), peintre de fleurs, originaire de Malines, où il est mentionné en 1753-1754 comme ayant retouché des tableaux de l'Hôtel de ville, et le 29 avril 1759 comme ayant épousé le 2 du mois Jeanne-Marie Cleymerts.

A la vente Robyns, à Bruxelles, le 22 mai 1753, on vendit de lui un tableau de fleurs.

BIESBROECK (Louis-Pierre VAN), statuaire belge, né à Gand le 17 février 1839. D'abord ciseleur, il suivit les cours de sculpture à l'Académie de Gand, y remporta tous les prix et fut admis au grand concours pour le prix de Rome en 1864. N'ayant pas réussi à l'épreuve finale, il obtint une bourse de voyage de la province et de la commune et débuta, en 1865, au Salon de Gand, par une petite figure de *David triomphant* qui fut très remarquée En 1867, pour le Salon d'Anvers, il fit une *Ruth* et entreprit ensuite un grand voyage artistique en Allemagne et en Italie. En 1871, il fit une statue de *Bouquetier napolitain* qui obtint assez de succès pour être commandée en bronze par la Commission de l'Exposition de Gand.

En 1872, Louis Van Biesbroeck fit un marbre intitulé *Préférence enfantine*, et en 1873, un plâtre, *Mignon*, figure remarquée au Salon de Bruxelles; une figure colossale de *Thusnelda captive*, fut acquise par le roi des Belges en 1877.

Nommé professeur de sculpture à l'Académie de Gand la même année, en remplacement de M. De Vigne-Guyo, il remporta à Gand, en 1880, la médaille d'or du Salon avec une grande figure de *Prométhée enchaîné*.

A la suite de l'Exposition historique des Beaux-Arts de 1880 à Bruxelles, où figurèrent plusieurs œuvres de Van Biesbroeck, il fut nommé chevalier de l'Ordre de Léopold. Il a fait aussi quelques figures décoratives pour le compte du Gouvernement.

Sources particulières.

BILLOIN (Charles), peintre, dessinateur et graveur, né à Bruxelles le 13 décembre 1813, mort à Ixelles (Bruxelles) le 10 décembre 1869. Billoin fréquenta d'abord l'Académie de Bruxelles, devint élève de Paelinck et acheva de se former sous Van der Hart, un excellent dessinateur. Il travailla ensuite à l'établissement de lithographie de Dewasme-Paelinck à Bruxelles, où il collabora à toutes les publications de cet important institut. Il s'était fait connaître depuis 1836 par un grand nombre de planches importantes et par une grande aquarelle d'après l'*Invention de la Croix* de Paelinck, de l'église Saint-Michel à Gand, aquarelle exposée à Bruxelles en 1845 et appartenant aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Il s'était également signalé comme graveur à l'eau-forte lorsque, en 1854, au Salon de Bruxelles, il exposa ses premières peintures à l'huile : plusieurs portraits et *La dernière étude de Garicault* qui lui valut la médaille d'or. Sans abandonner la lithographie, il exposa successivement comme peintre : une *Madeleine*, en 1857; *Jeanne la folle visitée par Charles-Quint*, en 1860; une *Amitié sincère* et *Suzanne*, en 1863, outre un grand nombre de portraits parmi lesquels ceux du *Major Liagre*, secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences; *Félix Bovie*, le peintre poète. En 1863, il peignit pour le Gouvernement belge un grand portrait en pied de l'*Impératrice Marie-Thérèse* pour la salle des séances de l'Académie des sciences et des arts, et exécuta aussi le portrait en pied de *M. Fischer*, chef d'orchestre de la Société royale de la Grande Harmonie à Bruxelles, portrait qui orne encore la salle des fêtes de cette

société. Les lithographies de Billoin sont très nombreuses et consistent en portraits exécutés d'après nature : Le *Roi Léopold Ier* et la *Reine Louise, Léopold II,* etc., et en œuvres d'après d'autres artistes : l'*Adoration des Mages,* d'après J. Van Eyck; le *Couronnement de Baudouin de Constantinople;* le *Pape Pie IX,* d'après Gallait; le *Belges illustres*, d'après H. Decaisne; la *Sécheresse en Judée*, d'après Portaels, etc.

On trouve la liste de ses eaux-fortes dans l'ouvrage : *Peintres-graveurs hollandais et belges au XIXe siècle*, par Hippert et Linnig.

Sources particulières.

BINCHE (Arnould DE), architecte, né à Binche au XIIIe siècle et connu par l'inscription suivante se trouvant dans le chevet du chœur de la petite église de Notre-Dame de Panele à Audenarde.

Anno domini M.C.C.XXX : IIII : III
Id Martii : incepta : fecit
EccLESIA : ISTA : a Magistro
Arnulpho : de Bincho.

L'église, qui est en style ogival, était terminée en 1235. On ne sait absolument rien d'autre sur Arnould de Binche.

Schayes, *Histoire de l'architecture en Belgique.* -- *Messager des sciences*, 1825, p. 424. — *Biographie nationale,* I, 464.

BIOT (Charles-Jérôme), peintre, né à Bruxelles le 27 août 1754 et non 1751, comme le dit le catalogue du Musée de Douai, mort à Lille le 3 décembre 1838. En dehors de ces actes d'état civil, nous n'avons pu nous procurer sur cet artiste aucun renseignement. Il ne figure pas dans la liste des artistes ayant fait partie de la Gilde de Saint-Luc à Bruxelles ni dans les autres villes de Belgique. Son nom ne se rencontre pas davantage parmi les participants aux diverses expositions belges, et il n'a point exposé à Paris d'après les anciens catalogues.

On connaît de lui un petit paysage dans le goût de Joseph Vernet, au Musée de Douai, œuvre donnée par M. Biot fils.

BIOT (Gustave-Joseph), graveur, aussi peintre, né à Bruxelles le 1er janvier 1833, mort à Anvers le 14 mars 1905. Fit ses études à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale et suivit les cours de l'École de gravure, instituée par l'État et dirigée par Luigi Calamatta; Biot y fit des progrès rapides. Dès l'année 1849, il gravait avec une correction remarquable le portrait du duc d'Albe d'après le Titien et, en 1851, un portrait de Henri Vander Haert, dessinateur, pour figurer dans les publications de l'Académie de Belgique. Il prit part également au grand ouvrage sur les Galeries de Florence, publié dans cette ville par Achille Paris et dont Calamatta était un des directeurs. Le portrait de F. Overbeck, en 1853, est son œuvre. En 1855, Biot prit part au grand concours de gravure et sortit vainqueur de

la lutte ; il avait 22 ans à peine ! Sa figure de concours, dessinée et gravée d'après nature, est d'une rare distinction de la forme et d'une délicatesse de burin vraiment digne d'être signalée comme exceptionnelle entre les productions similaires. Le séjour du jeune graveur en Italie donna naissance à deux œuvres importantes, où se montrent dans leur plénitude les remarquables aptitudes du jeune pensionnaire du Gouvernement : *La Madonna della Scala,* d'après le Corrège, et *Le Triomphe de Galathée,* d'après Raphaël. La première de ces planches, éditée par la maison Dusacq à Paris, la seconde par la maison Kayser à Vienne, assignèrent à leur auteur une place parmi les meilleurs représentants de la gravure contemporaine. Élève préféré de Calamatta, parfois son collaborateur, Biot garda cependant l'originalité de son burin. Ses succès furent ininterrompus, et l'on peut dire qu'il soutint vaillamment en Belgique le prestige de la gravure au burin. Le *Miroir*, d'après Jawolar Cermak, la *Revue des Écoles*, d'après la grande toile de Verhas, du Musée de Bruxelles, plus tard la *Madeleine*, d'après la peinture de Quentin Metsys, au Musée d'Anvers, œuvres commandées pour les expositions officielles des Beaux-Arts, pour être affectées aux souscripteurs des loteries, sont parmi les plus importantes productions de l'école nationale. Sans avoir rajeuni la gravure, Biot y apporta néanmoins une expression de légèreté contrastant avec le burin plus sévère de Calamatta et de Forster. On lui confia d'ailleurs, de l'étranger même, des œuvres importantes : *L'Ascension du Christ,* d'après Gustave Doré, pour Fairless et Reckforth, de Londres; *Aglaé*, d'après Cabanel, pour Dusacq à Paris; le *Portrait de l'empereur François-Joseph*, d'après Van Angeli, pour la maison Kayser à Vienne (1873). En Belgique, il créa le grand portrait en pied de la reine Marie-Henriette d'après Gallait, publication officielle et très répandue.

Il existe aussi de Biot un portrait de grand format, gravé d'après nature, du cardinal Mercier; celui du baron Alph. de Rothschild, également d'après nature; un très remarquable portrait du Ministre des États-Unis Sandford, d'après Liévin de Winne (1871). Devenu professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts en 1890, Biot alla se fixer à Anvers. Il y forma peu d'élèves, sa mort étant survenue dès l'année 1905. Élu membre de l'Académie de Belgique en 1884, correspondant de l'Institut de France; il était officier de l'Ordre de Léopold, chevalier des Ordres de la Légion d'honneur et de François-Joseph d'Autriche.

Biot, marchant sur les traces de Ferdinand Gaillard son ami, fit de la peinture dans les dernières années de sa vie. Il forma, entre autres, comme élève, le peintre bruxellois Herman Richir, connu par des portraits.

Parmi ses portraits au fusain figure celui du sculpteur Rodin.

Portrait du duc d'Albe, d'après le Titien (1899).

Id. de Wenstenraad (1850).

Id. de Henri Vander Haert (1851).

Id. de Freidrich Overbeek, calcographie de Florence (1853).

Id. de Hubert d'Huyvetter, d'après Vander Haert (1854).

Portrait de F. Pourbus, calcographie de Florence (1855).
Figure d'après nature (grand concours de 1855).
Oh ! Paysan voyant passer le premier convoi de chemin de fer, d'après Madou, en collaboration avec Calamatta (1856).
Portrait de Luisa Riva, d'après Casati (1856), pour un ouvrage de Dall' Ongaro.
Madonna della Scala, d'après le Corrège (1861).
Le Miroir, d'après Jawolar Cermat (1866).
Le Ministre d'Amérique Sandford, d'après Liévin De Winne (1871).
L'Empereur François-Joseph, d'après H.-V. Angeli (1873).
Triomphe de Galathée, d'après Raphaël (1875).
Baron Alphonse de Rothschild, d'après nature (1875).
Aglaé, d'après Cabanel (1879).
L'Ascension du Christ, par Gustavé Doré (1884).
Marie-Henriette, reine des Belges, d'après Gallait (1886).
La Revue des écoles, d'après J. Verhas. Très grande planche (1890).
La Madeleine, d'après Quentin Metsys (1893).
Portrait de l'archevêque Mercier, de Malines, d'après nature.

BIROCHON (Guillaume), peintre. Il figure dans les archives de l'Académie de La Haye comme élève de J. Brandon en 1696, et fut pendant plusieurs années, à dater de 1721, au service de Laurent Beretti Laudi, marquis de Saint-Philippe, ambassadeur de Philippe V d'Espagne près des Provinces-Unies et à la Cour de Bruxelles. Le portrait de ce personnage a été gravé, dès 1720, par B. Picart. Il accompagna son maître au Congrès ouvert à Cambrai en 1724, et y peignit de nombreux portraits de plénipotentiaires. Il revint ensuite à Bruxelles avec le duc, qui mourut en 1726.

Birochon avait, paraît-il, la garde des tableaux du duc de Saint-Philippe et en restaura plusieurs, travail dont il dut réclamer précisément le payement après la mort de l'ambassadeur. Un témoin, Nelan, au cours du procès que Birochon faisait, produisait des pièces nouvelles et en recommandait d'anciennes. Ce fut Birochon qui dressa l'inventaire des tableaux de l'ambassadeur d'Espagne. Il retourna ensuite à La Haye.

Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres*, t. III, p. 226.

BISBINK (Bernard) est un peintre que Houbraken cite comme étant l'élève de Jean Both et comme vivant au milieu du XVIIe siècle. Nous ne connaissons aucune œuvre de cet artiste.

A. Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders*, t. II, p. 345.

BISSCHOP (Dirk-Anthony), peintre, né à Rotterdam en 1758. C'était un peintre d'ornements de salons et d'équipages, un genre répandu de son temps et qu'il pratiquait, assure Kramm, d'une manière fort distinguée.

Il eut surtout pour mérite de former comme élève le peintre Dirk Langendyck.

Kramm, *De Leven en Werken der Hollandsche en Vlamsche Kunstschilders.* — Obreen, *Archief*, t. III, p. 232.

BLES (Henri DE), aussi met **DE BLES, BLESIUS, BLESIO, CIVETTA**, peintre flamand, né à Bouvignes, sur la Meuse, non loin de Dinant, vers 1480 (?) D'après Van Mander, le nom de Bles ne serait qu'un surnom tiré de la présence d'une touffe (bles) de cheveux blancs qu'il portait au-dessus du front. A cet égard, toutefois, la certitude n'est nullement absolue, puisqu'un tableau de la Pinacothèque de Munich : *L'Adoration des Mages,* est signé « Henricus Blessius ». Lampsonius, dont le recueil de portraits : *Pictorum aliquot Germanicæ inferioris effigies*, daté de 1572, et Lomazzo : *Trattato della Pittura* (1584), écrivent Blesius Blesio. Lampsonius dédie au maître des vers louangeurs :

Ilum adeô artificem fatriœ situs ipse, Magistro
Aptissimus, vix edocente fecerat.
Hane laudem invidit vicinœ exile Bovinum
Et rare doctum pingere Henricum dedit.

Le nom de Civetta, donné par les Italiens à notre peintre, est tiré de la Chouette, dont il avait coutume de signer ses œuvres, bien que la présence ou l'absence de cet oiseau ne soit pas nécessairement un indice infaillible de l'authenticité des créations qui peuvent ou non être attribuées au maître.

En somme, Bles ou de Bles serait un nom parfaitement wallon aussi, car on a même perdu de vue que même en wallon, le mot Bles signifie une tache provenant d'une blessure et marquée, chez le cheval par exemple, par une tache blanche. Le nom de Bles ne s'est pas rencontré dans les archives de Bouvignes, où les registres baptistaires ne remontent qu'à 1542.

Van Mander assure que Bles n'eut point de maître; Lampsonius le disait également, et la tradition a sa valeur.

Traitant le paysage, surtout en petit, il se ressent de l'influence de Patenier, mais peignit également des sujets de figures de moyenne grandeur, religieux et profanes, ainsi que le portrait. C'est, en réalité, un peintre des plus intéressants à étudier, mais dont la détermination est encore imparfaite. Le tableau signé de Munich doit surtout ici servir de base d'appréciation. Le hibou est parfois très difficile à découvrir et caché au fond des anfractuosités rocheuses. Une tradition fait séjourner Bles à Anvers et à Malines, également en Italie. Il n'y a nulle preuve à l'appui de ces assertions. A Anvers, en 1535, Henri Patenier est inscrit à la Gilde de Saint-Luc. Peut-on se hasarder à rapporter cette mention à notre peintre? Ce serait aventureux. Dire qu'il fut en relation avec Albert Dürer pendant son séjour dans les Pays-Bas est tout aussi imprudent, attendu que, lorsque le journal de voyage du grand artiste mentionne « Henri le Peintre », c'est de Keldermans, à Malines, qu'il parle, comme l'a découvert M. Emmanuel Neefs.

Que dire du séjour en Italie? Lomazzo fait naître Bles en Bohême et le fait mourir à Ferrare, mais nul indice ne vient à l'appui de cette dernière assertion. Les œuvres de Bles ont, de tout temps, été fréquentes dans les Galeries italiennes, et Van Mander dit qu'on les recherchait beaucoup en Italie. Mais on en trouve également en Espagne et aussi en Portugal, et Bredins dit en avoir rencontré au Palais de Ajada à Lisbonne. Il y a, jusqu'à ce jour, assez peu de précision dans les œuvres acceptées comme étant authentiquement de Henri Bles. La présence de la Chouette, nous l'avons dit, n'est qu'un indice de secondaire autorité. Comme paysagiste, H. de Bles tient beaucoup de Patenier et de Lucas Gassel. Comme peintre de figures, il n'est pas sans analogie avec Mabuse et Lucas de Leyde. M. Scheibler, qui lui restitue l'*Adoration des Mages,* ravissant petit triptyque attribué précédemment à Lucas de Leyde, au Musée d'Anvers, incline également à lui donner le *Christ chez le Pharisien,* grand triptyque de Mabuse, du Musée de Bruxelles. Prenant toutefois comme point de départ les deux œuvres irrécusables du maître, l'*Adoration des Mages,* de Munich, et l'*Enfer,* du Palais ducal à Venise, on peut lui assigner un certain nombre d'œuvres intéressantes parmi lesquelles nous classons, avec l'assentiment des meilleurs critiques, deux triptyques de l'*Adoration des Mages,* au Musée de Bruxelles. Une autre *Adoration des Mages,* au Musée de Carlsruhe, se complète par les volets au Musée de Bâle, sous la date de 1519. Une *Fuite en Égypte,* au Musée de Lille, signée de la Chouette, a des figures d'après Albert Dürer; nous en trouvons, d'après Lucas de Leyde, dans un fort beau paysage avec travaux de mines, aux Uffizi à Florence, et d'après quelques-unes de Raphaël, dans un paysage avec la *Pêche miraculeuse,* dans une collection particulière à Bruxelles. La Chouette figure dans ce tableau.

Woermann attribue à Bles *Les Ages* et *Les Grâces,* deux œuvres attribuées à Cranach, au Musée de Madrid, ainsi qu'une *Adoration des Mages,* au même Musée. Le Musée de Nuremberg possède une *Chasse de saint Hubert,* dans un paysage; le Musée de l'Académie de Vienne, un *Portement de la Croix.* Des paysages avec la *Fuite en Égypte,* la *Prédication de saint Jean-Baptiste* et les *Disciples d'Emmaüs.* Au Musée de Berlin figure un remarquable portrait d'homme (n° 624) avec un fond de paysage. Waagen citait comme une de ses meilleures œuvres un *Christ en Croix* de la Galerie de Kensington. Il est à la National Gallery et douteux. Les œuvres qui se rencontrent en Italie : à Padoue; à Crémone, *Saint Jérôme* avec paysages et *Saint Jean à Pathmos,* et à Naples, ne sont point authentiquées par des signatures, pas plus que la *Tentation de saint Antoine* au Musée Correr à Venise. Un sujet analogue, fort douteux, se rencontre au Musée de Bruxelles, où est récemment entré un *Christ au tombeau,* peut-être authentique. La *Madeleine* de la National Gallery à Londres pourrait-être authentique également. Arrivant à la *Nativité* de San Nazaro e Celso de Brescia, longuement décrite et vantée par Averoldo (le scelte pitture di Brescia), nous avons à dire qu'elle est retranchée à Bles par la plupart des critiques contemporains et le *Cicerone.*

Il mérite d'être dit que Rubens possédait dans sa galerie une *Fuite en Égypte* de Henri de Bles, et que l'une des œuvres du maître, *Prédication de saint Jean-Baptiste*, se paya cinquante florins, en 1662, à la vente De Backer à La Haye. Ce tableau pourrait bien être le même qui se voit aujourdhui sous le nom de Patenier au Musée de Lille, où il est voisin de la *Fuite en Égypte* de Bles, mentionnée plus haut et qui serait peut-être l'œuvre procédant de Rubens.

La *Prédication de saint Jean-Baptiste* de Vienne appartenait à Léopold-Guillaume. On ignore le lieu et la date de la mort de Bles. Van Mander prétend que François Mostaert fut son élève. Il y a lieu de douter de l'exactitude de cette assertion.

Van Mander, *Le livre des peintres*. Traduction et commentaires par H. Hymans. — Voltmann et Woermann. — A. Bequet, *Société archéologique de Namur*, t. VIII et IX. — *Biographie nationale*. — A. Pinchart.

BLIECK (Maurice), peintre, né à Laeken, près de Bruxelles, le 13 septembre 1876. Élève de l'Académie royale de Bruxelles, pour les cours de dessin, fils d'un peintre de peu de notoriété, le jeune homme s'adonna ensuite à la pratique de l'art, stimulé par son cousin Paul Blieck, un passionné de nature, dont l'exemple contribua beaucoup à son développement. Tour à tour peintre de figures, de paysages, de marines, il prit part à un grand nombre d'expositions belges dans ces divers genres. A l'Exposition de Gand de 1895, un portrait du peintre Frans Smeers se fit remarquer par de sérieuses qualités de facture. Comme précédemment déjà, au Salon de Bruxelles de 1893, on avait vu un paysage, *La Tranchée*, caractérisé par sa sincère interprétation de la nature. Associé à quelques jeunes artistes dans la création du Cercle l' « Union », Blieck donna l'évidence de son amour sincère du vrai et du choix souvent très heureux de ses motifs. Après un voyage d'étude à Paris en 1896, il exposa avec succès une *Vue du Pont-Neuf* (collection Romedenne à Bruxelles). En 1898, on voit de lui, au Salon d'Anvers, un *Portrait de jeune dame* et *La Mare aux biches à Auderghem*. Au Salon de Gand, en 1899, *La Campine*, *La Fonte des neiges en Ardenne*, *Dans la loge*. De la même année, date *La Nuée* (collection Osterrieth, Anvers); *Le Chenal* (collection du baron Lambert de Rothschild) à Bruxelles). En 1900, il prit part au « Concours Godecharles » avec une grande toile : *Le Cid et le Lepreux*, d'après le poème de Barbay d'Aurevilly; puis exposait le portrait de M. Georges Eeckhout, son futur biographe. Préoccupé d'après ses propres termes « de la puissance de l'effet », respectueux des belles traditions, mais profitant de l'effort des luministes et des impressionnistes, Blieck, au cours des dernières années, a manifesté pour la marine une préférence, traduite par des créations qui lui ont valu ses principaux succès. En 1902, l'État est devenu possesseur de *La Vague; La Marée* a pris place au Musée d'Ixelles. *Le Navire dans les brumes* (1907), *Port d'Anvers* (1907), *Les Dunes* (1907). L'année suivante : *Les Fumées*, *L'Embarcadère*, *La Rivière*, *Chioggia*, toutes ces œuvres sont reproduites dans un article sur l'artiste, écrit par M. Georges

Eeckhout et inséré dans l'*Art flamand et hollandais* du 15 août 1909. Seule *La Tamise*, exposée en 1908, y fait défaut.

BLIECK (Paul), peintre, né à Bruxelles le 7 septembre 1867, mort dans la même ville le 21 octobre 1901, a laissé quelques œuvres où se remarque un grand sentiment de nature, et dont les principales sont : *Portrait de mon père; Intérieur; Seule! Paysage.* Paul Blieck, cousin de Maurice, fut aussi son premier guide dans la carrière artistique.

Sources personnelles.

BLOCK (Eugène-François DE), peintre de genre, né à Grammont le 14 mai 1812, mort à Anvers le 23 janvier 1893. D'abord élève de l'Académie de sa ville natale, puis de celle de Gand sous P. Van Huffel. En 1833 et 1834, il envoya plusieurs peintures de genre aux expositions d'Anvers et de Bruxelles. En 1834, il s'associa avec Ferdinand de Braeckeleer, à Gand. A partir de 1838, Block habita Bruxelles, et depuis il prit part à presque toutes les expositions de son pays natal et de l'étranger, et cela presque toujours avec grand succès, qu'il doit principalement à ses peintures de genre. Il a cependant peint des portraits et également un grand tableau religieux. Sous l'influence de de Braeckeleer, il s'émancipa vers 1860 et, à partir de ce moment, il montra une exécution plus large et un coloris plus chaud. Parmi ses œuvres, il y a lieu de remarquer : *Ce que peut souffrir une mère*, d'après le roman de Conscience. Ce tableau eut un immense succès, et de Block lui doit sa popularité. Il reçut pour cette œuvre la 3e médaille, en 1842, à Paris. Plus tard, il reprit le même sujet et en fit également une gravure. *L'Hymne à la Patrie*, également une œuvre de marque, au Musée de Philadelphie (lithographié par Schubert); *L'Heure de la Bible* et *La Consolation*, toutes deux au Musée de Bruxelles; *Le Retour de l'école*, au Musée d'Anvers; *La Querelle au jeu*, au Musée de Gand; *Correspondance secrète* (collection Steengracht, à La Haye). Ses élèves sont L.-V. Hagen, van Wraugel, Edm. de Schampheleer, Martinus Knyttenbrouwer, P. Sebes, Paul van der Vin, Tavenraat. De Block était conservateur du Musée d'Anvers.

Immerzeel, *De Levens en Werken.* — Hippert et Linnig, *P. gr. hollandais et belge*, pp. 80-86. — *Journal des beaux-arts* (Bruxelles), 1859, p. 79; 1868, pp. 83 et 84; 1878, pp. 114, 130, 153 et 179. — Lemonnier, *L'École belge*, pp. 54 et 55

BLOCQ, plus réellement **BLOCK (Pierre-Balthazar DE)**, peintre, né à Anvers, baptisé à l'église Saint-Georges le 7 août 1729, fils d'un peintre, Mathieu-Joseph de Block. Il fréquenta l'Académie d'Anvers, y remporta des prix et, en 1754, sur vingt-neuf concurrents, fut le premier prix de dessin. Au mois de décembre 1756, P.-B. de Blocq recevait un élève à Anvers, le peintre Jean-Jacques Vander Aura. En 1762, il quitta sa ville natale pour voyager, mais dès le début de l'année 1766 il était fixé à Charleroi et y contractait mariage à la date du 5 février. Il mourut dans la même ville le 1er février 1795, laissant sept enfants, parmi lesquels son fils Jean-

Joseph, né le 1er janvier 1772, fut également peintre et fit quelques portraits. Louis, fils de Jean-Joseph, fut peintre à son tour. Il mourut en 1872.

De Block peignit les sujets religieux et le portrait, et plus encore le genre décoratif, le tout d'une manière fort secondaire. Le Musée archéologique de Charleroi conserve de lui un petit portrait dit de Joseph II, peint, dit-on, lors du passage de l'Empereur dans la ville qui devait s'appeler « Libre-sur-Sambre » à l'époque de la mort du peintre. Quelques églises de Charleroi possèdent aussi des tableaux de De Blocq. A la chapelle de Saint-Fiacre, deux épisodes de la vie du saint, l'un daté de 1770 et l'autre signé P.-B. de Blocq, peintre, Anvers. Dans la même chapelle, *Saint Antoine de Padoue* et *Saint Jean Népomucène*, datés de 1771. Dans la sacristie de l'église de la ville haute de Charleroi, un petit tableau de *Notre-Dame des Sept Douleurs*. Il décora aussi de ses peintures le château de Gerpinnes. Sa famille conserve un portrait dessiné de De Blocq.

Sources particulières.

BLOEMEN (Norbert VAN), peintre d'histoire, d'intérieurs et de portraits, né à Anvers le 10 février 1670. Il était le frère cadet de Pierre et de Jean-François, et fut élève du premier qu'il alla rejoindre en Italie. Norbert reçut dans la corporation des peintres néerlandais à Rome, le surnom de Cephalus. Il ne réussit pas toutefois en Italie et regagna sa patrie faisant la route à pied. Il ne tarda pas à s'expatrier de nouveau et alla se fixer en Hollande, à Amsterdam, où il mourut, dit-on, vers 1746. Sa principale œuvre est une *Nativité*, à l'église catholique d'Amsterdam.

BLOM (Jean), peintre et surtout architecte belge, né à Weil-in-Griesberg, près de Cologne, en 1748, mort à Anvers le 12 juin 1825. D'abord ouvrier charron, il remporta en 1775 le 1er prix d'architecture à l'Académie d'Anvers, s'adonna ensuite à la peinture et remporta le prix de perspective en 1777. Professeur adjoint à l'Académie en 1780, il devint bientôt titulaire et fut confirmé dans ses fonctions par le Gouvernement français le 20 Messidor an IV (8 juillet 1796). Il les occupa jusqu'à la fin du siècle. L'autel de la chapelle du Saint-Sacrement à la cathédrale d'Anvers est l'œuvre de Jean Blom. Il fut construit en 1824. Le maître-autel de la même église, celui que décore l'*Assomption de la Vierge*, de Rubens, est aussi du dessin de Blom; commencé en 1824, il fut achevé en 1826, par conséquent après la mort de son auteur.

Notes personnelles.

BLOMMAERTS (Henri), pas **BLOEMAERTS** ou **BLOMAERTS,** portraitiste et paysagiste belge, né à Anvers en 1755, mort à Bruxelles en 1837. Il fréquenta l'Académie de sa ville natale comme élève d'Henri-Joseph Antonissen; en 1788, il participa à la fondation de la Société des Beaux-Arts et prit part à ses expositions dès 1789. En 1790, il séjourna à

Bruxelles. Jusqu'en 1833 ses œuvres ne manquèrent presque à aucune exposition. C'étaient en partie des portraits, en partie des paysages, des vues des environs de Bruxelles, qui, par leur grande fidélité, ont un certain intérêt historique.

Immerzell. — Van den Branden. — Notes personnelles

BLOMME (Henri), architecte, né à Anvers en 1845, s'y forma à l'Académie royale des Beaux-Arts où il remporta le prix d'excellence. Établi architecte, il sut bientôt, avec son frère Léonard, se faire un nom. Ensemble les deux frères créèrent l'orphelinat des garçons et l'église de Saint-Willebrord, près d'Anvers; la maison communale de Borgerhout; les grands magasins de la « Vierge Noire », etc. Henri Blomme est l'auteur du projet de reconstitution de la maison de Rubens à Anvers: d'un projet de création d'une nouvelle Bourse de Commerce, etc. Il fut l'auteur du pavillon de la Perse à l'Exposition universelle de Liége en 1905, et remporta diverses distinctions, parmi lesquelles la Croix d'officier de l'Ordre de Léopold de Belgique. Il est membre effectif du Corps académique d'Anvers, correspondant de la Commission royale des Monuments.

Sources personnelles.

BLOMME (Léonard-Joseph), architecte, né à Anvers en 1840; il suivit les cours de l'Académie des Beaux-Arts et fut l'élève privé de Joseph Schadde, professeur d'architecture au dit établissement, l'auteur bien connu de la Bourse d'Anvers et de la gare de Bruges. Blomme fut appelé à son tour à professer à Anvers, et, lors de la création de l'Institut supérieur des Beaux-Arts, fut appelé à y recueillir la succession du professeur F. Baeckelmans, mort en 1896. Les principales œuvres de Léonard Blomme sont la restauration des Palais de Marguerite d'Autriche, aujourd'hui le Palais de Justice de Malines, importante construction dans le style de la Renaissance; l'orphelinat des garçons et l'église paroissiale de Saint-Willebrord, faubourg d'Anvers, les hôtels communaux de Borgerhout et de Merxem, autres faubourgs de la même ville, l'un et l'autre conçus dans le style flamand du XVIe siècle. Blomme cependant a érigé des habitations privées en style plutôt classique et s'y est signalé comme un homme de goût et d'expérience. Architecte provincial, membre du Corps académique d'Anvers et de la Commission des Monuments, il est officier de l'Ordre de Léopold. Henri Blomme a été le collaborateur fréquent de son frère.

Sources personnelles.

BLONDEAU (Jacques), graveur flamand, né à Anvers le 9 mai 1655, comme il résulte des indications que nous avons relevées dans les registres des anciennes paroisses anversoises. Élève de Frédéric Bouttats et inscrit comme tel aux registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, il passa bientôt à Paris, y fut élève de l'Académie des Beaux-Arts, et, sur les conseils de

Bernin, ne tarda point à se rendre à Rome où il mourut vers 1698. Dans une requête adressée le 21 février 1693 à Maximilien-Emmanuel, électeur de Bavière, Gouverneur général des Pays-Bas, par les doyens de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, Blondeau figure comme natif d'Anvers et résidant à Rome. Il est donc permis de croire que l'artiste ne revit pas son pays natal. La qualité d'Anversois et de Flamand n'en figure pas moins au bas de plusieurs œuvres exécutées en Italie par Blondeau : les armoiries d'Innocent XI, le portrait de Joseph Ier, roi de Hongrie, celui de Marie-Béatrice d'Angleterre, la chronologie des rois d'Espagne.

Blondeau, dont les estampes sont exécutées dans le goût de Corn. Bloemaert et des Grenter, a reproduit les œuvres de P. Berettiri, Cyro Terri, F. Solimène, J.-M. Morandi, J.-B. Gaulli, Marc Mangain, Ant. Lemo Bombelli, etc. Son principal éditeur est J.-B. de Rossi. Une liste détaillée de ses planches figure dans le *Manuel de l'amateur d'estampes,* de Ch. Le Blanc.

Henri Hymans, *Un nouveau maître anversois. Bulletin d'archéologie de Belgique,* 1885. — Pinchart, *Archives des arts.*

BLUFUS (Pierre), très probablement **ROELOFS,** fils de Pierre, peintre dénommé comme flamand ou wallon, à Rome, en 1609. Son nom, orthographié aussi Boluph, se rencontre également Roluff, ce qui nous a fait conclure à son identité avec Roelofs. Il nous est d'ailleurs impossible de citer aucune œuvre de sa main, son existence ne nous étant révélée que par les notes de police recueillies par M. Bartolotti.

Bartolotti, *Artistes belges et hollandais à Rome.*

BOBA (Georges), peintre et graveur flamand du XVIIe siècle, est un des artistes que Van Mander cite parmi les élèves de Frans Floris comme doué de talent pour la peinture et la composition. Bartsch le range parmi les maîtres dits de l'École de Fontainebleau et décrit de lui (*Peintres-graveurs,* XVI, 363) six planches, des paysages portant son monogramme, les seules que l'on connaisse de Boba. Quant au fait de sa présence à Fontainebleau, elle n'aurait rien qui pût prouver contre son origine flamande, attendu que nous savons par Van Mander, dont les recherches du comte Léon de Laborde ont confirmé l'assertion, que de nombreux Flamands travaillèrent sous le Primatice.

Bartsch, *Peintres-graveurs,* t. XVI, p. 363. — Nagler, *Monogrammistes,* t. I, n° 1983. — Van Mander, *Le livre des peintres* (trad. H. Hymans, t. I, p. 349).

BOECKEL (VAN), famille d'artistes des XVIe et XVIIe siècles, dont on retrouve également les membres à Mecklembourg et à Paris (où on les appelait également Bouche).

BOECKEL (Pierre VAN), d'Anvers, peintre de la Cour, à Schwerin, de 1561 à 1598; il est cité plusieurs fois à propos de paiements qui lui ont été effectués pour des travaux de décoration et de portraits. Les travaux de ce

genre mentionnés n'y ont pas été conservés; toutefois les portraits de Jean-Albert Ier et de son épouse Anna-Sophie, d'Ulric III et de son épouse Anna (tous les deux au château de Schwerin), peuvent lui être attribués. Probablement que Peter Van Boeckel est le même que le monogrammiste P. B. qui, entre autres, a revêtu des initiales P. B. le tableau-entête de l'ordre des bergers mecklembourgeois de 1578.

BOECKEL (Charles VAN), graveur sur cuivre d'Anvers, étudiait en 1597, devint maître à la Gilde d'Anvers en 1603 et habitait Paris vers 1617. Sa femme, Anna van Bouche (ou Boeckel). Graveur de talent moyen, a exécuté quelques portraits d'après des scènes du Nouveau Testament.

Nagler, *Monogr.*, t. I, nº 1435.

BOECKEL (Pierre VAN), un peintre plus jeune de ce nom, probablement aussi d'Anvers, est cité à Paris vers les années 1632, 1634 et 1635 La gravure d'après portrait de Gérard Edelinck signé Van Bouc doit le représenter. Dans l'ancienne littérature il est souvent confondu avec Pierre Boel.

Jal, *Dict. crit.*, 2e édit., 1872, p. 258. — *Liggeren*, t. I, pp. 399 et 422. — Sarre. *Supplément à Mecklemb. Kunstgesch*, p. 65. — *Kunst u. Gesch. Denkm. d. Gross, Mecklemb. Schwerin*, t. II, p. 586; t. IV, pp. 86 et 213; t. V, p. 100. — *Gazette des beaux-arts* (1860), t. VI, p. 163. — Nagler, *Kunstlerlex*, t. I, p. 551 (sous Bockel) et pp. 553-554 (sous Boeckel). — Robert-Dumesnil, *Le Peintre graveur français*, t. VII, p. 235, nº 157. — Le Blanc, *Manuel*, t. I (sous Boeckel et Bockel). — Nagler, *Monogr.*, t. II, nº 772.

BOECKEL (Pierre VAN), aussi **BOUCLE** et **BOCKEL**, est un peintre d'origine flamande, dont Félibien (*Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, 2e édition, t. II, 1688, p. 661) nous apprend qu'il était élève de Snyders, peignait fort bien toutes sortes d'animaux, gagnait beaucoup d'argent, et mourut pauvre à l'Hôtel-Dieu de Paris. Le catalogue du Louvre ajoute que ce fut en 1673. L'abbé de Marolles aussi, dans son poème sur la peinture, donne une place honorable à Van Boucle. La qualité d'élève de Snyders a fait croire que Van Boeckel était Anversois; toutefois, nous n'avons pas rencontré son nom parmi les membres de la Gilde de Saint-Luc, où figure, en 1597, Carl Van Boeckel, admis comme apprenti graveur chez Hans Collaert et qui devint maître en 1603. Or ce Carl Van Boeckel vint à Paris et y épousa Anne Moncornet, sans doute la fille de Balthazar Moncornet, qui grava avec talent des planches d'après Wiericx et dans le genre de ce maître, sous le nom d'Anne Van Bockel et Van Boucle, forme française du nom flamand Boeckel.

M. Jal signale la présence de Carel Van Boeckel à Paris en 1617 et celle de Pierre en 1632, 1634 et 1635. Les recherches de ce patient auteur, dans les archives de l'Hôtel-Dieu, n'ont pas confirmé l'assertion que Pierre Van Boeckel y serait mort, ni en 1673 ni aucune des années avoisinantes. Le Louvre expose sous son nom un tableau représentant un *Valet gardant du gibier*, et la Galerie de Dresde une *Tête de vieillard*, mais ni l'une ni l'autre œuvre n'est authentiquée par une signature.

BOECKSTUYNS (Gilles-François), statuaire flamand, né à Malines le 3 juillet 1651, où il fut élève de F. Langhemans en 1662, et où il est décédé le 29 septembre 1713. On ne connaît aucune œuvre de cet artiste. Il est souvent confondu avec Jean-François Boeckstuyns.

BOECKSTUYNS (Jean-François), statuaire et architecte flamand, né à Malines vers 1650. Élève de Luc Fayd'herbe, dont il imita la manière, il fut reçu comme maître à la Gilde Saint-Luc de Malines en 1680. Il est mort le 27 juin 1734 dans sa ville natale. En 1713, il obtint divers privilèges de sa ville natale pour l'exploitation commerciale d'un nouveau procédé de la fabrication du cuir doré qui constituait une spécialité à Malines. On trouve ses œuvres plastiques presque exclusivement à Malines. Par exemple la chaire de vérité dans la cathédrale Saint-Rombaut. Ce remarquable chef-d'œuvre, qui est reproduit dans le *Voyage pittoresque* de Descamps, a été exécuté en 1723 pour l'abbaye de Liliendael; ce ne fut qu'en 1809 qu'on le plaça dans la cathédrale. Le sujet principal de la composition est la conversion de saint Norbert; le saint, atteint par la foudre, est couché à côté de son cheval. Un amour endormi, grandeur naturelle, se trouve au Musée de Malines. Dans les églises Notre-Dame d'Hanswyck à Malines, au grand couvent des Béguines, à Notre-Dame au delà de la Dyle, se trouvent des œuvres de notre artiste, toutes conceptions larges dans le genre de celles de son maître Fayd'herbe, issu de l'école des Rubens. De ses œuvres architecturales, il y a lieu de citer : la coupole de l'église Saint-Pierre à Louvain et la façade de la maison de la Corporation des Archers à Malines, érigée en 1728.

E. Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines.* — E. Marchal, *Sculpture aux Pays-Bas.*

BOCKSENT (Jean), sculpteur, né à Gand le 22 octobre 1660, y est mort le 10 avril 1727. En sa qualité de frère de l'ordre des Récollets, il est souvent appelé frère Jean. Il avait été en apprentissage à Anvers, chez P. Verbruggen l'aîné, et a travaillé quelque temps à Paris. Il s'établit ensuite à Gand où l'on conserve encore plusieurs de ses œuvres. Par exemple à l'église Saint-Pierre, les statues colossales des Évangélistes entourés d'anges, exécutées en commun avec Verschaffelt et de Sutter. De plus un *Ecce homo* et une *Mater dolorosa* à Saint-Jacques. Au tombeau de l'évêque P.-E. Van der Noot, il a sculpté le Christ de la *Flagellation,* ainsi que les deux aides du bourreau. Au Musée de Gand se trouve son portrait exécuté par un inconnu.

Ed. Marchal, *La sculpture.* Bruxelles, 1895. — *Les Liggeren.*

BOGAERDE (Donatien VAN DEN), né à Bruges en 1644, et mort dans sa ville natale le 6 avril 1695. Devenu moine à l'âge de 20 ans, il a peint au couvent (actuellement le séminaire) de Bruges des paysages dans

le goût de Jacques d'Arthois. Dans ce genre, un paysage représentant le *Musée de Bruges*.

Weale, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*.

BÖHM (Auguste), peintre de paysages, né à Ypres le 11 octobre 1819, fils et élève de François Böhm, de Charles Delage et de Léon Cogniet qu'il suivit à Paris. Il prit part à presque toutes les expositions organisées en Belgique jusqu'en l'année 1877. Parmi diverses œuvres de cet artiste, on trouve au Musée d'Ypres un paysage daté de 1837, lequel représente une contrée française. Le Musée possède de plus de nombreuses et intéressantes collections de tableaux qui représentent les plus anciens bâtiments de la ville, datant du XIIIe siècle ainsi que des siècles suivants jusqu'à la fin du XVIIe. La collection a été créée sur l'ordre de la ville. Il mourut à Ypres le 26 août 1891.

Catalogue du Musée d'Ypres. — *Gazette des beaux-arts*, t. XIX.

BÖHM (François), peintre belge, né à Ypres le 25 novembre 1801 ; il y est mort le 8 mars 1863. Après avoir suivi avec grande distinction l'Académie de sa ville natale, les directeurs l'envoyèrent à Paris en 1829 pour y achever sa formation. Il y fréquenta l'École des Beaux-Arts et travailla dans les ateliers de Ciceri, Coignet et Kinson qui utilisa les talents de son compatriote pour les nombreuses commandes dont il était surchargé. Böhm découvrit en 1841, dans la salle des magistrats à Ypres, les portraits des princes et princesses de Flandre qui ont régné de 1322 à 1476. Ces tableaux étaient cachés sous une multiple couche de mortier. Son fils ainsi que Pierre Van Coninck furent ses élèves. En 1853, il devint directeur de l'Académie à Ypres. En 1838, Böhm envoya de Paris une quantité de portraits à l'Exposition de Gand. La même année, il rentra à Ypres où il reçut de nombreuses commandes. Outre beaucoup de portraits, il peignit particulièrement des tableaux pour les églises de Ronsbrugghe, Saint-Jean, Poperinghe, Oostvleteren, Westvleteren et d'autres localités. A l'église Saint-Nicolas, à Ypres, il a peint la coupole ainsi que le chœur et les tableaux de deux autels latéraux. En 1849, on le chargea de la restauration de la salle du théâtre. Le Musée d'Ypres possède de lui une tête d'étude (vieille femme), qui obtint, en 1828, le 1er prix de l'Académie. A l'Hôtel de ville d'Ypres se trouvent encore les portraits en pied du roi Léopold Ier et du ministre d'État Alphonse Van den Peereboom. Au Musée de Douai se trouve le portrait du lieutenant général comte Durutte († 1827). Il existe de plus quelques lithographies de Böhm.

Catalogue des Musées d'Ypres et Douai.

BOELS (Éloi), peintre à Bruges, élève de Claeys Hendricks Van Kerstbach, inscrit le 6 septembre 1477.

Journal des beaux-arts, 1866, p. 20.

BOELS (Gérard), peintre verrier à Louvain, dont le nom paraît dans les documents authentiques à dater de 1516. En 1525, il fut appelé à exécuter le grand vitrail de la façade principale de l'abbaye du Parc, près de Louvain. Il représentait les *Mystères de la Vierge;* l'abbé de Parc, Ambroise Van Engelen, qui en avait fait don, s'y était fait représenter. Boels peignit pour le même prélat deux autres verrières de la vie de la Vierge, l'une pour le couvent des Récollets à Louvain, l'autre pour celui de Sainte-Catherine à Bréda. En 1533, Boels fut encore chargé de faire, pour le collège du Pape, une verrière avec les armoiries des de Croy. Sa mort précéda le 16 février 1648. Deux de ses fils, Pierre et Gérard, furent également peintres.

Biographie nationale, t. II, p. 584. — Pinchart, t. II, p. 241.

BOEL (Jean), graveur sur cuivre, éditeur et commerçant, baptisé à Anvers le 5 juillet 1592, mort dans cette ville en mars 1640. Il devint maître en 1610-1611 à la Gilde de Saint-Luc de sa ville natale. Il était le père des graveurs Quirins le jeune et Pierre Boel. Aux gravures de Jean Boel, citées par Le Blanc, il faut encore ajouter la fameuse estampe : *Godefroid de Bouillon*, signée : Jean Boel *fecit et excudit.*

Les Liggeren, t. I et II. — Le Blanc, *Manuel*, I. — Th. Van Lerius, *Biographies d'artistes*. Anvers, 1880. — *Biographie nationale de Belgique.*

BOEL (Jean-Baptiste), fils de Pierre Boel, entra en 1674-1675 comme fils de maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, où il est mort le 9 janvier 1689. On connaît peu de chose de sa vie et de ses œuvres. La seule peinture qui lui est attribuée avec certitude est une *Vanitas* qui fut exécutée en 1679-1680 pour la salle de réunion de la Gilde de Saint-Luc. Y figurent : un cygne, un paon, de nombreux accessoires et emblèmes. Cette œuvre se trouve actuellement au Musée d'Anvers.

Th. Van Lerius. — Van den Branden. — *Les Liggeren*. — *Gazette des beaux-arts*, t. XI.

BOELS (Pierre), fils de Gérard, citoyen de Louvain, mentionné comme tel le 17 mars 1555. Exécute des médaillons en grisaille pour les fenêtres du refuge du Parc, à Bruxelles, en 1545; fit de nombreux vitraux pour l'église Saint-Georges à Hoboken et pour l'église Sainte-Gertrude à Louvain. Pour cette dernière, il fit *Saint Jean à Pathmos*. En 1564, il exécuta des verrières pour la salle capitulaire du Parc : l'*Ecce Homo, La Flagellation*. Dans le réfectoire : *L'Histoire de Tobie*. En 1561, pour Sainte-Gertrude : *Triomphe de saint Norbert*, et pour Waesmunster : *Saint Jean à Pathmos*. Son œuvre la plus importante : *Le Christ en croix entre les larrons, la Vierge, Madeleine et saint Jean au pied de la croix*. C'était pour Notre-Dame hors des murs à Louvain. P. Boels meurt le 23 juin 1586.

Ed. Van Even, *Biographie nationale*, t. II, p. 585.

BOELS (Simon), fils de Pierre, verrier à Louvain, marié le 12 septembre 1574, fit des verrières pour sa ville natale. En 1596, place des verrières,

notamment dans la maison dite de l'Empereur, place Marguerite, à Louvain; en 1607, à l'abbaye de Parc. Travaille encore en 1614.

Van Even, *Biographie nationale*, p. 587. — A Anvers, voir Ph.-Joseph Bonnecoy, XVIIIe s.

BOELS (François), peintre du XVIe siècle, né à Malines, beau-fils de Hans Bol et élève de ce dernier; il a peint des paysages miniatures dans le goût de celui-ci. Il y a quelques années seulement que Th. Frimmel cita sept œuvres que l'on conserve de lui : trois paysages montagneux se trouvant à la Galerie Bruckenthal, à Hermannstadt, et quatre petits tableaux représentant les saisons (datés de 1594) se trouvant à la Galerie de Stockholm, reproduits par Frimmel (voir ci-dessous).

Van Mander, *Le Livre des peintres de 1618*, et la même édition Hymans. — Sandrart, *Deutsche Acad.* Nuremberg, 1675, t. II, p. 273 (faute d'impression : *Boets* pour Boels). — Neeff, *Histoire de la peinture à Malines*. — Frimmel, *Blätter f. Gemäldekunde*, t. I, p. 42.

BOEL (Pierre), peintre d'animaux et de natures mortes, également graveur, fils de Jean et neveu de Quirins Boel, né à Anvers le 22 octobre 1622, devint maître en 1650-1651 à la Gilde Saint-Luc de sa ville natale. Il semble qu'il ait passé auparavant quelques années en Italie, à Gênes, suivant Soprani (voir plus bas), à Rome, d'après C. de Bie (voir plus bas). Déjà en 1649 Wenzel Hollar grava d'après lui une nature morte, un *Lièvre abattu* (Parthey, W. Hollar, n° 2057). Il est un bon successeur des Fyt, plein de tempérament et aux couleurs fortes. Campo Weyerman (voir plus bas) le loue déjà beaucoup. Après 1668, Boel est adjoint à Charles le Brun pour travailler aux Gobelins à Paris et nommé « peintre ordinaire du roi ». Il y mourut le 3 septembre 1674. Son portrait du « Gulden Cabinet », de de Bie, a été gravé par Lauwers d'après Quellen. Citons certains de ses tableaux : une *Vanité*, au Musée de Lille (citée par Ger. Hoet dans la collection de Wit, laquelle fut vendue en 1741 à Anvers); animaux : *Trois aigles se disputant autour d'une biche morte*, se trouve au « Städelschen Institut » à Francfort-sur-le-Mein (gravé par lui-même); une *Chasse à l'élan*, au Maritshuis à La Haye, à l'intérieur de la Galerie Gonz. Coques; un *Ane chargé d'ustensiles de cuisine*, à la Galerie de Cassel; un *Cygne mort et d'autres volailles*, au Musée de Rotterdam; de plus des animaux et des natures mortes aux Galeries Prado, Prague, Schwerin, Mosigkau (Dessau), Munich, Schleissheim, Vienne (Académie), Kremsier. Ses deux plus importantes gravures consistent chacune en une série de six estampes (*Diversi ucelli a Petro Boel* et *Basse-cour*). L. Vorsterman et W. Hollar ont exécuté des gravures d'après ses tableaux. Dans la collection des autographes du Louvre figurent plus de deux cents esquisses de Boel.

C. Weyerman, *De Levensbeschryvingen*. La Haye, 1779, t. II, p. 211. — Soprani, *Vite de' pittori, scut. genoresi*. — De Bie, *Het Gulden Cabinet*, 1661. — Jal, *Dict. crit.* — Van Lerius, *Biographies d'artistes d'Anvers*. — Van den Branden, *Antwerpsche Schilderschool*. — Herluison, *Actes d'état civil*. — *Liggeren*, t. II. — *Zeitschr. f. bild. Kunst*, t. XIV, p. 340. — *Kunstchron.*, t. XXII, p. 454; *N. F.*, VII, p. 5.

BOËNS (Alexandre), l'aîné, peintre et lithographe, né à Charleroi le 27 octobre 1760, il y est mort le 5 septembre 1835. Élève de P.-B. de Blocq, puis de A. Lens, à l'Académie d'Anvers. Il s'établit à Bruxelles, peignit des portraits, des tableaux d'histoire et des paysages et fournit de nombreuses lithographies pour des ouvrages illustrés, par exemple pour la quatrième édition de *Costumes des Anciens,* de Th. Hope, 1826.

BOËNS (Alexandre), le jeune, peintre et lithographe, né à Tournay en 1793, fils du précédent et frère aîné de Léopold Boëns, élève de P.-J. François, s'adonne avec succès à la lithographie à partir de 1820. Ses vues de la nature sont d'une grande exactitude. Il lithographia entre autres les anciennes portes de Bruxelles pour l'œuvre de van der Burggraef et les documents de l'île de Rhodes de Roethiers. L'année de sa mort est inconnue ; en mars 1837, on parle pour la dernière fois de lui.

BOËNS (Léopold), peintre et lithographe, né à Tournai en 1795, mort à Bruxelles en 1837. Élève de P.-J. François en même temps que F. Navez et J.-B. Madou, s'adonna au début à la peinture de genre et d'intérieurs ; plus tard il s'occupa de lithographie.

BOEYERMANS (Théodore), peintre, baptisé à Anvers le 10 novembre 1620, il y est mort en 1678. Ce n'est qu'en 1654 qu'il est reçu comme maître à la Gilde de Saint-Luc. Son genre présente beaucoup d'analogie avec celui de Van Dyck. Il a passé plusieurs années de sa jeunesse en Hollande, au cours desquelles il fit probablement ses études classiques qui lui valurent le titre de licencié. Il est mort célibataire en janvier 1678 dans sa ville natale. Ses œuvres sont rares et certains de ses portraits sont considérés comme des originaux de Van Dyck. Il y a lieu de citer : une *Assomption de la Vierge,* le chef-d'œuvre de l'artiste, daté de 1671, pour l'église Saint-Jacques d'Anvers ; le *Vœu d'Aloys de Gonzague,* au Musée de Nantes ; un tableau allégorique, *Anvers, la mère nourricière des « Antwerpiae pictorum nutrici ».* Lorsqu'en 1663 l'Académie d'Anvers fut fondée, divers artistes furent priés de participer à la décoration du bâtiment. Boeyermans écouta cet appel et offrit à l'Académie cette création allégorique qui se trouve actuellement au Musée d'Anvers. La cité de l'Escaut est personnifiée sur le tableau par un corps idéal de femme aux traits de Marie Ruthven, l'épouse de Van Dyck. Un jeune enfant s'en approche et lui montre une ébauche. Rubens et Van Dyck figurent également dans cette composition. En récompense, Boeyermans reçut une coupe en argent de l'Académie. De plus, l'*Étang de Bethséda,* de 1675 ; *Le Christ et la Vierge auprès de l'eau convient tous les souffrants au bain guérisseur.* On trouve dans la composition de grande envergure des têtes dignes d'un Van Dyck. Ce tableau, qui se trouvait primitivement au couvent des Sœurs-Noires à Anvers, parvint plus tard au Musée de la ville ; *L'Envoyé,* également au Musée d'Anvers, semble représenter la *Rencontre de Cléopâtre et d'Antoine ; La sainte Vierge apparaissant à François-Xavier*

et *Saint Charles Borromée priant pour les pestiférés;* ces deux tableaux se trouvent à l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Malines; *Charles Borromée parmi les pestiférés,* ainsi que la *Vision de sainte Madeleine de Pazzi,* au Musée de Gand; le *Martyre de saint Paul* se trouvait primitivement à l'église des Dominicains à Anvers, depuis 1815 il est en France et actuellement il figure au Musée de Toulouse.

Biographie nationale de Belgique. — J.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

BOKS (Everard-Jean), peintre à Anvers, né à Beckbergen (Pays-Bas) le 18 avril 1838. Les sujets abordés par cet artiste le montrent préoccupé surtout d'égayer le public par des épisodes plus ou moins drôles de la vie familière. Seule, une *Mort d'Archimède,* exposée à Anvers en 1864, avait quelques prétentions à l'histoire. Boks venait alors de sortir de l'Académie. La liste de ses tableaux de genre est extrêmement longue, plusieurs parurent au Salon d'Anvers de 1904. Bornons-nous à citer les principaux : *Le double duo* (1869), un *Myope à la pêche* (1872), *La première rencontre* (1873), *Naufrage au port* (1874), *Quand les chats sont sortis les souris dansent* (1875), *Domestiques festoyant surpris par leurs maîtres, etc., Visite inopportune* (1877).

En 1885, à l'Exposition universelle d'Anvers, Boks exposait avec les Hollandais. Le Musée d'Anvers possède son portrait daté de 1898.

BOIS (Dominique-François DU), peintre d'histoire, né à Bruges le 8 novembre 1800, élève de J.-F. Ducq, à Bruges, et de M.-J. Van Brée, à Anvers; il se rendit ensuite à Paris, où il fut provoqué artistiquement par Gros. Étant rentré aux Pays-Bas, il devint directeur de l'École des Arts à Bois-le-Duc, où il est mort le 27 octobre 1840, âgé de 40 ans à peine. On possède de lui, à l'Hôtel de ville de Bois-le-Duc, un grand tableau historique : *Le prince d'Orange (Guillaume II) remettant un étendard à la Garde Nationale de Bois-le-Duc.* De lui également les décorations de l'antichambre de la salle d'audience du château royal de La Haye.

Immerzeel, *De Levens en Werken, etc.*

BOIS (Ambroise DU), peut-être **BOOSCHAERT,** peintre flamand, né à Anvers, où nous trouvons, en 1573, un Ambroise à Bouchout, baptisé à Notre-Dame le 18 novembre comme fils d'Ambroise, peintre, ayant pour parrain Jean de Prins, également peintre, et pour marraine Marguerite Lisaert, femme du peintre Philippe Lisaert. Il existe beaucoup d'incertitude au sujet de l'origine d'Ambroise Du Bois, décédé en France, à Avou, non loin de Fontainebleau, le 29 février 1614. S'il en fallait croire Félibien, Du Bois aurait eu alors environ 72 ans, ce qui le ferait naître en 1542 ou 1543 et il dit qu'il avait 25 ans en arrivant à Paris. Il y a plusieurs raisons pour douter de l'exactitude de ce renseignement. Venu en France à la fin du XVIe siècle, Du Bois aurait alors dépassé l'âge de 50 ans; cependant il

n'était pas marié alors et son premier enfant ne lui naquit qu'en 1595. Cela paraît peu vraisemblable, d'autant plus que, dans ce cas, il serait permis de croire que le peintre se serait fait d'abord une réputation dans son pays natal où, cependant, il ne laisse aucune trace. Né en 1573, au contraire, il aurait eu le temps de se faire en France une réputation avant d'entreprendre les grandes peintures de Fontainebleau qui ne furent exécutées que dans les premières années du XVIIe siècle. Aucun Du Bois ne figure aux registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, aucun Van den Bossche ayant le prénom d'Ambroise n'y figure davantage : il y a donc fortes présomptions en faveur d'Ambrossius Bosschaert. Le cas est du reste fréquent de noms flamands traduits en France : Martin Van den Bogarden devient Des Jardins, Plattensige, Plate Montagne ou simplement Montagne, etc.

Les œuvres d'Ambroise Du Bois ont disparu presque toutes avec les anciennes Galeries de Fontainebleau. Il y avait eu quinze peintures représentant : *Les Amours de Théogène et Chariclée*, l'*Histoire de Tancrède et Clorinde,* plusieurs scènes de chasses. Pour la galerie de Diane, les portraits de Henri IV en Mars et de Marie de Médicis en habits royaux. Un mémoire des registres de la Maison du roi de France, retrouvé par M. J.-J. Guiffrey et publié dans le *Journal des Beaux-Arts*, 1870, page 53, dit que « sur la fin du XVIe siècle, Ambroise Du Bois, natif d'Anvers, vint en France, y acquit beaucoup de célébrité comme peintre, se fixa dans ce royaume et y obtint des lettres de naturalisation du roi Henri IV, données à Paris au mois de mars 1601 ». L'épitaphe du maître à Saint-Pierre-d'Avon, près Fontainebleau, a été relevée par M. Jal. Il y est mentionné avec le titre de valet de chambre et peintre ordinaire du Roi et désigné comme Anversois. Il avait son logement à Fontainebleau. Après sa mort, le logement passe à Françoise de Hoey sa veuve, puis à Louis Du Bois son fils, le 30 juin 1651, avec 2,000 livres de pension. Louis était gentilhomme servant depuis le 21 octobre 1644. Depuis le 10 janvier 1595, Du Bois présentait déjà des enfants au baptême, à Fontainebleau. Marie de Médicis l'avait nommé son peintre. Devenu veuf, il épousa, en 1601, Françoise de Hoey (Doué) (encore un nom francisé), une descendante de Lucas de Leyde.

Tableaux d'Ambroise, de Jean Du Bois son fils, de Paul son neveu. Au rez-de-chaussée : trois sujets de la vie d'Adam et Ève. Plusieurs copies : *Madeleine*, du Titien; *La Joconde*, de Léonard de Vinci; *Henri IV à cheval* et *Marie de Médicis*. Dans la chapelle : *La Résurrection* et *La Descente du Saint-Esprit*.

Guiffrey, *Description historique de Fontainebleau*.

BOL (Hans [Jean]), peintre de miniatures et graveur, né à Malines le 16 décembre 1534, élève de ses deux oncles, peu connus, Jacques et Jean Bol. Après son apprentissage, il travailla deux années à Heidelberg, retourna ensuite à Malines et fut reçu comme maître à la Gilde en 1560. Après la chute de la ville, en 1572, il s'enfuit au-devant de la soldatesque espagnole et se réfugia à Anvers, où il entra à la Gilde en 1574. Jusqu'à cette

date, il semble s'être occupé principalement de cartons pour la tapisserie, mais voyant que ses travaux étaient fréquemment copiés sans vergogne, il s'adonna à la peinture de paysages en miniature, surtout des aquarelles sur parchemin, et dans ce genre il était difficile d'imiter sa finesse et sa richesse. Pourchassé de nouveau par les troubles en 1584, il vint à Bergen-op-Zoom, Dordrecht, Delft et, en dernier lieu, à Amsterdam, où il reçut le droit de cité le 4 novembre 1591, et où il fut enterré à la vieille église le 30 novembre 1593 (renseignement de A. Bredius). Son portrait a été gravé deux fois par H. Goltzius (III, 48). Trois de ses élèves eurent du renom : son beau-fils François Boels (voir plus haut), Jacques Savery et G. Hoefnagel. De ses grandes peintures, K. Van Mander cite un grand paysage avec *Dädale et Icare*, ainsi qu'un grand tableau du même genre aux couleurs à l'eau sur bois formant en même temps pendant *(Destruction de la flotte grecque devant Troie)*. Ce tableau vint de la collection impériale de Prague à Stockholm, actuellement au Musée national. On trouve de ses jolis paysages en miniatures, richement peuplés, dans toute une série de musées et de collections privées, par exemple au Musée de Bruxelles : une *Vue d'Anvers* (1572); au Musée de l'empereur Frédéric, à Berlin, une *Vue d'un village* (figure en plus grand au Musée de Bohême, à Prague); neuf petits paysages (signés H. Boel ou Hans Bol et datés de 1580, 1587, 1588) à la Galerie de Dresde et, en outre, dans les Cabinets de gravures sur cuivre de Berlin, Dresde, Copenhague, Munich, Paris (Bibliothèque nationale), Vienne (Albertina).

Comme graveur, il a produit une série superbe de petites gravures, que cite J.-Ph. Van der Kellen, le peintre-graveur hollandais et flamand, Utrecht, 1866, I, 85; ont gravé d'après ses tableaux, les Galli, Collaert, Goltzius, Crispin de Passe, Sadeler, P. Merica, Nic. de Bryn et Hieronimus Cock.

K. Van Mander, *Het Schilderboek*, 1618 et édit. Hymans, t. II, p. 371. — Obreen, *Archief*, t. II, p. 274; t. VI, p. 37. — *Biographie nationale de Belgique*. — Nageler, *Monogr.*, I. n° 1931; II, n°s 2168 et 2253; III, n° 686; IV, n° 951. — Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. — *Repert. f. Kunstw.*, t. XXVI, p. 135 (A.-L. Romdahl au sujet des deux grands tableaux au Musée de Stockholm). — Catalogue des Galeries citées ci-dessus.

BOL (Corneille), aussi **BOLS**, peintre flamand, originaire de Malines, frère cadet de Hans Bol, et qui, d'après les archives de sa ville natale, se trouvait à Anvers en 1577. Nous trouvons, également à Anvers, dans les anciens registres paroissiaux de Notre-Dame, un enfant Corneille Bols, fils de Corneille, présenté au baptême le 11 juillet 1576. Peut-être ce second Corneille est-il le peintre inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, en 1607, comme élève de Tobie Verhaecht, et qui devint franc-maître en 1615. La présence de ce second Corneille est attestée, à Anvers, par les inscriptions de la Gilde de Saint-Luc en 1620-1621, 1622-1623 et 1624.

Van der Willigen a relevé, de son côté, dans les archives de Harlem, le mariage de Corneille Bol « d'Anvers », célébré le 22 septembre 1613, et ce même artiste a des enfants à Harlem en 1613, 1619, 1623, 1629 et 1632. En 1637, il offre à la Gilde de Saint-Luc, à Harlem, un grand tableau de

navires pour orner son local, et il est commissaire de la Gilde en 1655. Sa femme mourut à Harlem en 1659 et lui-même y décéda le 23 octobre 1666.

Puis se présente une nouvelle difficulté. Selon plusieurs auteurs, C. Bol aurait travaillé encore à Londres et peint le grand incendie des 12-16 septembre 1666, et gravé des ports de mer. Walpole déclare ne connaître aucune de ses œuvres, mais Vertue en avait vu à Sutton Place, dans le comté de Surrey.

Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. I, pp. 201 et suiv. — Vander Willigen, *Les artistes de Harlem*. — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde de Saint-Luc à Anvers*. — Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, édit. Dallawaz, t. III, p. 11.

BOLLAERT (Cornelius), peintre connu à l'origine seulement, mais selon toutes apparences à Bruges. En 1450, il y est admis comme maître de la Gilde de Saint-Luc et, en 1461, il en devint le doyen. Il doit être mort vers 1477, car il est question en cette année d'une fondation qu'il a faite à la paroisse Saint-Égide à Bruges.

Le Beffroi, t. I, p. 209. — *Documents de la Gilde de Saint-Luc à Bruges*. — De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I.

BOLOGNE (Jean de), peintre à Liége où il est mort en 1664. Élève de P. J. Furnius (Dufour), il fit des études en 1593 en Italie. Après son retour, il a peint *La Guérison de l'aveugle*, pour la tombe de ses parents, à l'église des Dominicains à Liége. En 1605, il fournit pour le chœur de l'église de l'abbaye de Saint-Lambert, plusieurs tableaux ainsi qu'un tableau pour l'autel et un autre pour De Kengemälde de Sainte-Gertrude. De ses nombreux tableaux surchargés de figures il n'en reste plus qu'un seul connu actuellement : *Le groupe important de la Gilde des Arbalétriers*, au Musée de Malines.

L. Abry, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*. — *Biographie nationale de Belgique*. — J. Helbig, *La peinture au pays de Liége*, 1903.

BOLS (Jacques), peintre. Entre le 6 août 1681 dans la Gilde de Dordrecht. On lui demande le nombre de ses enfants. Déclare n'en rien savoir et dit qu'il doit compter (Obreen, t. II, p. 182). Jacques Bols, de Malines, devient bourgeois d'Amsterdam le 4 novembre 1571 (Obreen, t. II, p. 274). Le sieur P. Scheltema pense qu'il était fils de Jean Bol, né à Malines en 1534 et mort à Amsterdam en 1593, ce qui était une erreur, puisqu'il était le frère de Hans. Jacques Bols fut reçu dans la Gilde de Malines le 26 août 1558 et franc-maître à Anvers en 1574. Il s'expatria pour le fait de religion et n'était pas rentré en 1586 (Neef, t. I, p. 206).

Jacques Bols, de Malines, peintre âgé de 33 ans le 20 avril 1602 (donc né en 1569), assisté d'Ursule Roybos, sa mère, et Pierre Bols, son frère, avec

Judith Marinier, fille de Georges, d'Anvers, âgée de 25 ans, et dont le père a donné son consentement, fait baptiser une fille en 1605 à Amsterdam.

Oud Holland, t. II, p. 67, notes de Devries.

BOLS (Pierre), 15 mai 1599, peintre âgé de 36 ans, assisté de Jacques Bols et d'Ursule Roybos, sa mère, et Catherine Van Roye, d'Anvers, âgée de 21 ans, avec Michel Van Roye, son père, et Barbe Monseyn, sa mère, en 1602 et 1603 font baptiser des enfants. En 1607, le 22 août, fait enterrer un enfant dans la nouvelle église.

BOMBERGHEN (Guillaume VAN), peintre de portraits en miniature et à l'huile et de paysages, né à Anvers en 1807, mort à Bruxelles le 15 décembre 1882. Les registres d'inscription de l'Académie d'Anvers signalent sa présence parmi les élèves en 1818 avec l'indication de son âge (10 ans). Après avoir été un temps l'élève des cours de figure, Van Bomberghen se rendit à Paris et envoya de là, aux expositions belges, des échantillons de son talent comme miniaturiste. Revenu à Anvers en 1834, ce furent d'abord des œuvres de l'espèce qui attirèrent sur lui l'attention, et bientôt il exécuta aussi des portraits à l'huile qui ne sont dénués ni de grâce ni de mérite. Nous connaissons également de lui une *Fille d'Ève,* de grandeur naturelle, dans une collection particulière d'Anvers. A dater de 1840, cependant, le peintre s'adonne exclusivement au paysage, choisissant de préférence des effets de lune, spécialité dans laquelle il se fit une certaine réputation. *Vue de Hollande,* effet de lune (Bruxelles, 1845); *Vue des environs d'Anvers,* effet de lune (Anvers, 1849).

Dans la collection Van der Straelen-Moons-Van Lerius, vendue à Anvers en 1885, il y avait de Van Bomberghen un grand paysage : *Effet de soleil couchant.*

Lorsque l'artiste mourut à Bruxelles, il avait cessé depuis une vingtaine d'années de participer aux expositions.

Sources particulières.

BONBARRE (Georges), « Georges le Vénitien », qui avait fait le portrait de Jacques-Auguste de Thou dans les premières années de son enfance, et dont il est parlé au commencement des mémoires de cet illustre écrivain, se nommait « Bonbé » ; il était Flamand et exerçait la peinture et la sculpture vers 1569. Il avait appris son art en Italie sous le Titien et sous le Tintoret, et il avait été amené en France par le cardinal de Lorraine pour travailler à Meudon et autres lieux. Tout ceci se trouve écrit au bas de son portrait dessiné, que j'ai vu dans un recueil de portraits de peintres, la plupart copiés, qui sont dans le Vasari. Il est remarquable qu'on le nommait en France le Vénitien, quoique son pays fût la Flandre. Le long séjour qu'il avait dû faire à Venise avait fait sans doute oublier le lieu de sa naissance, et il est vrai que la véritable patrie d'un artiste est le lieu où il s'est installé dans l'art qu'il professe. J'ai vu de ses dessins à la plume, dont un digne du Titien, qu'il

a dû faire à Rome. C'est une *Vue de l'île Saint-Barthélemy,* d'autant plus curieuse qu'elle représente, avec fidélité, les choses comme elles étaient au milieu du XVIe siècle.

Les annotateurs disent que son portrait est dans les croquis du Cabinet des Estampes de Paris.

BONET (Jacques-Louis), peintre belge d'histoire et de portraits, né à Grand-Ménil (province de Namur) le 17 mars 1822, mort à Belgrade (Namur) le 12 juin 1894. Élève de l'Académie de Namur et de celle de Bruxelles, Bonet fut également et surtout l'élève de Navez. Dès l'année 1844, il participe aux expositions et débute à Bruxelles avec une *Vierge et des saints personnages au pied de la Croix.* En 1848, il expose deux tableaux d'un *Chemin de la Croix.* En 1851, il décora d'une grande *Allégorie de la peinture* le plafond de la salle érigée à Bruxelles pour la fête artistique. D'abord professeur à l'Académie de Namur, Bonet devint directeur de cet établissement à dater de 1880. On voit de lui à l'Hôtel de ville de Namur, *Les deux mères,* du jugement de Salomon, figures de grandeur naturelles; à l'église de Mariembourg, *La Conversion de la Madeleine; L'Adoration des mages,* à l'église d'Anzinelle (Namur); un *Chemin de la Croix,* en quatorze tableaux, à l'église de Velaines-sur-Sambre. Bonet a peint en outre de nombreux portraits.

Sources particulières.

BONNECROY (Jean-Baptiste), peintre-graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 12 février 1618. Fils de parents aisés, il paraît avoir voulu entrer en religion, mais après avoir porté l'habit de frère mineur de l'ordre de Saint-François (1638), il était marié dès avant d'avoir atteint sa majorité, et Lucas Van Uden fut un de ses tuteurs. Au mois de janvier 1644, il faisait avec ce peintre un accord d'apprentissage dont le terme devait être de trois ans et le prix de 800 florins payés d'avance. Dès l'année 1645-1646, Bonnecroy est admis franc-maître à Anvers. Nous connaissons de lui deux œuvres remarquables représentant l'une et l'autre le *Panorama d'Anvers,* du côté de l'Escaut. La plus grande, qui mesure près de 4 mètres de long, fut exposée en 1877 à l'Exposition rétrospective d'Anvers. L'autre vue, moins grande, d'une meilleure conservation, est au séminaire épiscopal de Bruges. Elle est signée et datée de 1656. Bonnecroy se révèle comme un peintre très scrupuleux du détail, mais aussi comme un excellent coloriste et très soucieux du pittoresque. La même qualité se manifeste dans ses eaux-fortes, que Bartsch range à tort dans l'œuvre de L. Van Uden, malgré leur signature. Robert Dumesnil, se guidant d'après le nom, admet Bonnecroy dans le *Peintre-graveur français.* Les eaux-fortes dont il s'agit sont des paysages, sites brabançons, pittoresques mais un peu lourdement traités. Il y manque surtout l'effet de perspective aérienne et, sous ce rapport, elles le cèdent grandement aux œuvres analogues de Van Uden. Bonnecroy acquit une maison à Anvers en 1658, et la revendit en juillet 1662. A dater d'alors, on perd sa trace. C'est

peut-être qu'il se fit recevoir comme maître dans la Gilde de Bruxelles en 1665, mais le prénom de l'artiste n'est point indiqué. Nous pensons qu'il eut des fils peintres, fils de maître, et en 1662-1663, David et Sébastien, également fils de maître. Les « Liggeren » de Saint-Luc mentionnent d'autres Bonnecroy, entre autres un Philippe Bonnecroy admis en 1634 comme peintre et marchand et qui mourut en 1660.

P.-J. Vanden Branden, *Les Liggeren*. — Rombouts et Van Lerius. — Robert Dumesnil.

BONNECROY (Philippe), peintre, né à Anvers le 30 avril 1720, élève de J.-A. Beschy. En 1762 et en 1771, il est doyen de la Gilde de Saint-Luc à Anvers. Ses œuvres sont inconnues.

Les Liggeren, t. II, p. 769.

BOOM (Karel), peintre d'histoire, né à Hoogstraeten (province d'Anvers) en 1858. Élève de l'Académie d'Anvers, où il est professeur, et de Charles Verlat, il se ressent de la manière de son maître et traite surtout les sujets de l'histoire des Pays-Bas au XVIe siècle, par lesquels Leys s'est illustré.

Boom est l'auteur de peintures murales décorant le palier du premier étage de l'Hôtel de ville d'Anvers et l'église de Hoogstraeten, son lieu natal. Le Musée d'Anvers possède de lui un tableau daté de 1901 et intitulé : *Dans les murs d'Anvers* (1550).

Sources personnelles. — *The Studio*.

BORCHT ([BORGT, BURG] Gaspar VAN DER), peintre de la Cour de Guillaume IV de Hesse-Cassel depuis 1576, probablement originaire de Bois-le-Duc; à partir de 1592, citoyen de Cassel, où il a été enterré le 27 avril 1610. Il semble s'être occupé principalement de la galerie de portraits des Landgraves. Il travailla également en 1582-1583 pour le duc Eric de Brunswick.

Les Liggeren, t. I, pp. 188 et 247. Un appelé Gaspard Van den Borght devint maître à Anvers. S'agit-il de celui-ci ? — *Repertorium für Kunstw.*, t. XXI, pp. 53 et 57.

BORCHT (Henri VAN DER), le père, peintre et graveur, né à Bruxelles en 1583. Il fut emmené en Allemagne par ses parents, n'ayant atteint encore que sa troisième année. Ses dispositions pour la peinture le firent mettre en apprentissage chez Nestin Van Valckenborght (le texte de son portrait gravé par Hollar, dit Gilles Van Valckenborgh). Il partit ensuite pour l'Italie, où il s'appliqua non seulement à l'étude de son art, mais à celle de l'archéologie, et forma une collection d'antiquités : médailles, gravures, peintures, etc., qui passa plus tard aux mains du comte d'Arundel et se trouve aujourd'hui à l'Université d'Oxford. Revenu d'Italie, Van der Borcht se fixa à Frankenthal, où demeuraient un grand nombre de ses compatriotes; il s'y maria et y resta jusqu'en 1627, époque à laquelle il alla habiter Francfort-sur-le-Mein, où il mourut en 1660. Gwinner assure que Van der Borcht séjourna en Angleterre avant de se fixer à Francfort. Cela

nous paraît fort improbable, attendu que ce fut en 1636 que le comte d'Arundel passa à Frankenthal et emmena Van der Borcht, le jeune. Quoi qu'il en soit, les auteurs anglais ne donnent point la date précise du séjour dans leur pays. Il est difficile de distinguer les œuvres de Van der Borcht père de celles du fils. Le portrait du premier, gravé en 1650 par Wenceslas Hollar, et que l'on trouve inséré dans le *Gulden Cabinet* de de Bie, est, d'après une peinture, de Henri le jeune. Gwinner cite un tableau du *Sacre de David* se trouvant sur le Kaiserstiege, à Francfort. Les figures, au nombre de douze, sont de trois quarts nature. Le tableau était toutefois sans signature; rien ne permet d'affirmer, sans réserve, son authenticité. Nous avons dit que les eaux-fortes de Van der Borcht père sont difficiles à distinguer de celles de Van der Borcht fils. Gravées, pour la plupart, d'après des maîtres italiens, elles reproduisent aussi des créations de la collection Arundel. Nous devons faire observer toutefois que Fusseli attribue à tort au père l'eau-forte du *Christ au tombeau,* d'après Raphaël, la dédicace de celle-ci portant formellement l'indication « junior ». Au surplus, le portrait d'Henri le jeune, par Hollar, nous montre le personnage tenant précisément l'épreuve de la susdite planche.

Gwinner, *Kunst und Kunstler in Francfort-am-Main.* — C. de Bie, *Gulden Cabinet der Edel Vry Schilder Cunst, 1661.*

BORCHT (Henri VAN DER), le fils, peintre et graveur belge, né à Frankenthal vers 1615, élève de son père Henri, à Francfort. En 1636, le comte d'Arundel le trouva à Frankenthal et, remarquant ses dispositions artistiques, non moins que ses connaissances en matière d'archéologie, le chargea de voyager pour lui en Italie, d'y rassembler des antiquités, enfin de se rendre auprès de lui en Angleterre. Le comte d'Arundel mourut en 1646, à Padoue; Van der Borcht, qui était alors à son service, passa au service du prince de Galles, plus tard Charles II, et fut adjoint à Petty, l'homme de confiance du prince pour ses acquisitions d'œuvres d'art. Henri Van der Borcht revint plus tard dans les Pays-Bas et mourut à Anvers, fort âgé, dit-on. Nous ignorons, toutefois, la date de son décès. C'est peut-être lui dont la mort figure aux registres de Saint-Luc d'Anvers en 1665-1666, avec omission de prénom. C'est probablement son fils « François, fils de Henri Van der Borght », que nous trouvons inscrit à la Gilde de Saint-Luc de Bruxelles, comme élève de Pierre Van der Borcht le jeune. Quant aux œuvres de l'artiste, elles sont difficiles à identifier, à cause de la similitude de nom du père et du fils.

Note de M. Bredius a M. Hymans. — Borcht, Hendrick Van der Borcht est, le 2 mars 1652, peintre et conservateur de la comtesse d'Arundel. Il recherchait pour la famille, en Hollande (Amsterdam), des peintures à acheter. A Anvers, il donne le nom de Van der Borcht, peintre.

De Bie, *Gulden Cabinet.* — Immerzeel.

BORCHT (Hendrick VAN DER), peintre et graveur, né à Anvers le 11 août 1849. Élève de l'Académie de sa ville natale et d'Eugène Joars.

Deux de ses œuvres figurent au Musée d'Anvers. Elles représentent la *Vieille rue Saint-Roch*, l'une et l'autre. Il a aussi gravé.

Catalogue du Musée d'Anvers, 1905.

BORCHT (Pierre VAN DER) ou **VERBORCHT**, peintre, graveur et dessinateur pour la gravure sur bois, fils de Jacques, né à Malines en 1545. Il résulte d'une lettre de Plantin que Van der Borcht, réduit au plus complet dénuement lors du pillage de Malines par les Espagnols en 1572, vint à Anvers avec sa famille et fut recueilli par le célèbre imprimeur pour lequel, dès avant cette époque, il avait exécuté des travaux. En effet, des livres publiés par Plantin en 1565, tels que l'*Herbier de Dodonœus*, les *Fables de Faerne* parues en 1567, contiennent déjà des planches d'après les dessins de Van der Borcht. Inscrit comme franc-maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1580, il en fut successivement doyen en 1589, 1590, 1591 et 1592, bien que ceci ne soit point prouvé, passe pour l'élève de Pierre Breughel. Certaines compositions qu'il a gravées avec un très réel talent et beaucoup d'esprit, représentent effectivement des scènes de mœurs conçues absolument dans le goût du vieux Breughel, mais nous n'avons point d'autre indice pour prouver les rapports entre les deux maîtres. De Bie assure qu'après avoir débuté comme peintre de figures, P. Van der Borcht s'adonna plus particulièrement au paysage. Les estampes que l'on possède du maître, à défaut de ses peintures, fort rares, dénotent qu'en effet certains paysages de Van der Borcht sont très développés et que les personnages n'y tiennent qu'une place accessoire. Ce sont de vastes contrées, semées de fabriques, dans le goût du XVIe siècle. Très absorbé par les dessins qu'il livre à la librairie plantinienne, le maître eut, sans doute, peu de loisirs pour manier le pinceau. On lui doit d'immenses séries de planches, les unes simplement dessinées par lui, et gravées sur bois, telles que des lettrines et des fleurons encore conservés au Musée Plantin à Anvers; d'autres exécutées directement par lui-même sur cuivre comme dans le livre de Bochim, sur l'Entrée d'Albert et d'Isabelle à Anvers. Ce beau livre parut en 1602. Pierre Van der Borcht mourut à Anvers en 1608. Nous ignorons s'il fut parent d'Henri Van der Borcht. Il eut un frère, Paul, inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1559 et admis à la bourgeoisie en même temps que lui le 1er juillet 1597. Il eut également deux fils : Pierre et François, inscrits parmi les peintres de Bruxelles en 1625. Kramm mentionne un tableau signé des initiales de P. Van der Borcht, représentant le *Premier droit de Salomon*, à l'Hôtel de ville de Delft (un paysage signé du nom de Pierre Van der Borcht en entier à l'Amalien stift, à Dessau), signé 1628. Pierre Van der Borcht meurt en 1608. Les gravures exécutées sur cuivre par le maître portent également son nom en entier.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure d'Anvers*. Anvers, 1875. — Rooses, *Christophe Plantin. Imprimerie anversoise*, 1882. — Corneille De Bie, *Gulden Cabinet*. — Catalogue du Musée Plantin.

BORCHT (Pierre VAN DER), peintre flamand, est inscrit, en 1604, aux registres de la Gilde de Saint-Luc des peintres de Bruxelles, comme fils de feu Pierre et élève de Denis Van Alsloot. Il devint la souche de la célèbre famille des Van der Borcht qui eut une grande notoriété dans la fabrication des tapisseries bruxelloises. Son fils, nommé également Pierre, fut admis franc-maître à la Gilde de Bruxelles en janvier 1625, et François Van der Borcht, fils de Henri, fut, en 1640, l'élève de Pierre. Nous ne connaissons aucune œuvre de ces artistes.

BORDIAU (Gédéon), architecte, né à Neufvilles, près de Soignies (Belgique), le 2 février 1832, mort à Bruxelles le 23 janvier 1904. Élève de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, travailla aussi dans les bureaux de Jos. Poelaert, auteur des plans du Palais de Justice de Bruxelles. Il participa ainsi à la construction de l'église de Laeken, de celle de Sainte-Catherine à Bruxelles, de la Colonne du Congrès, des transformations du Théâtre de la Monnaie. Comme œuvre personnelle, Bordiau fut l'auteur du Palais du Cinquantenaire, aujourd'hui le Musée des Arts décoratifs et industriels, vaste ensemble de constructions qui relie la monumentale arcade de l'architecte français Henri Giraud. Appelé par le grand-duc de Nassau à ériger le château de Königstein, Bordiau fut ensuite chargé de la création du Palais du Luxembourg. Il se fit connaître aussi comme l'architecte des bâtiments des Expositions universelles d'Anvers en 1885 et en 1894, de 1888 et de 1897 à Bruxelles. Les suffrages ne lui manquèrent point. Membre de l'Académie royale de Belgique (1902), il était aussi membre de la Commission royale des Monuments, commandeur de l'Ordre de Léopold, de l'Ordre d'Isabelle la Catholique, de la Couronne de Chêne, officier de la Légion d'honneur, etc.

Henry Rousseau, *Gédéon Bordiau* (note biographique). Bruxelles, 1904. — Edm. Marchal, *Discours prononcé aux funérailles de Bordiau*. — Souvenirs personnels.

BORREKENS (Jean-Pierre-François), peintre d'histoire et surtout de paysages, né à Anvers le 17 décembre 1747, mort dans la même ville le 28 août 1827. Élève de l'Académie d'Anvers, il y remporta, en 1772, le premier prix de dessin d'après nature et, après avoir débuté comme peintre d'histoire, s'adonna ensuite plus spécialement au paysage. Il fut, en 1791, l'un des membres de la Société d'encouragement des Beaux-Arts d'Anvers, et bien qu'en réalité plutôt amateur, se signala, toutefois, comme un paysagiste de réelle valeur. Ommeganck a fréquemment étoffé ses paysages. Borrekens était le beau-frère du peintre André Lens, dont il avait épousé la sœur. Ses œuvres se rencontrent peu.

Immerzeel, *Levens en Werken, etc.*, t. I, p. 76. — *Biographie nationale de Belgique*.

BORREKENS (Jean-Baptiste), peintre anversois de l'école de Rubens, né à Anvers le 17 mai 1611. Admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1630; il épousa, en 1636, Catherine, fille de Breughel de Velours,

Rubens étant témoin du mariage par lequel Borrekens devenait le beau-frère de David Teniers le jeune. En 1637, le fils, premier né de ce mariage, eut Rubens pour parrain et porta les prénoms de Pierre-Paul. Ce fils ne fut point peintre, mais négociant. Borrekens lui-même s'adonna au commerce et acquit une brillante fortune. La maison qu'il occupait était splendidement décorée de tapisseries et de peintures des premiers maîtres du temps. Il mourut le 13 février 1675. On ne connaît de lui que deux peintures signées. Elles sont au Musée du Prado et représentent l'*Apothéose d'Hercule*, le demi-dieu sur un char traîné par quatre chevaux. La seconde peinture est une esquisse de la première.

J.-B. Borrekens était le frère du peintre de ce nom, Mathieu.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 912.

BOSCH (Édouard-Corneille VAN DEN), peintre et graveur belge, né à Anvers en 1828, mort à Bruxelles le 23 janvier 1878. Élève de l'Académie d'Anvers, il fut d'abord décorateur, se fixa ensuite à Bruxelles où il s'adonna, avec succès, à la peinture des fleurs, d'accessoires et de nature morte. Dès l'année 1848, il exposait à Bruxelles un tableau de fleurs et de fruits. Plusieurs de ses œuvres furent très remarquées, et le Musée de Bruxelles possède de Van den Bosch un charmant tableau intitulé *Le Chat s'amuse*, représentant un chat qui, après avoir renversé l'encrier sur un commencement d'œuvre manuscrite, s'amuse encore à barbouiller celle-ci. Van den Bosch a fait lui-même une planche, gravée à l'eau-forte, d'après ce tableau.

Sources particulières.

BOSMANS (André), peintre de fleurs, né à Anvers et baptisé à Saint-Jacques le 28 juillet 1621. Inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1636, on suppose qu'il fut élève de Daniel Seghers. Il fit d'ailleurs des études théologiques, entra dans les ordres, devint chapelain de l'évêque Antoine Triest, et devint, en 1657, chanoine de la cathédrale d'Anvers. Toutefois, en 1664, il renonça à sa prébende et partit pour Rome où il décéda vers 1681. Le Musée royal de Madrid possède un tableau de Bosman, nommé « Antoine ». C'est une guirlande de fleurs entourant un bas-relief attribué à Corneille Schut.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 1133-1134.

BOSMAN (Antoine) est un peintre flamand, mentionné comme habitant Rome au mois d'avril 1649, par Bertolotti : *Artisti Belgi ed Olandisi a Roma*. Nous ne saurions dire s'il y a aucun rapport entre lui et André Bosmans. Il en est vraisemblablement ainsi, et les deux artistes n'en font sans doute qu'un seul, mais nous n'avons aucune source à l'appui de la supposition.

BOSSCHAERT (Jean-Baptiste), peintre de fleurs flamand, auquel on attribue à tort le prénom de Nicolas (un peintre de ce nom né, d'après Immerzeel, en 1696), naquit à Anvers en 1667 et fut baptisé le 17 décembre.

Son frère, également peintre et boulanger, avait épousé la sœur du peintre Érasme de Bie. En 1685, J.-B. Bosschaert fut mis en apprentissage chez Jean-Baptiste Crépu, peintre de fleurs, pour une période de sept ans qu'il ne put achever, puisque Crépu décéda en 1689. Reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1693, Bosschaert fut un peintre des plus féconds, et Campo Weyerman, qui le connut, nous apprend qu'il fut exploité par les marchands et vécut dans une profonde misère. Ses œuvres, vigoureuses, abondent dans les Pays-Bas et servirent à décorer les appartements. Elles ont incontestablement une réelle valeur d'exécution. On ne connaît point l'année de la mort de Bosschaert, qui vivait encore en 1729 quand parut le livre de Weyerman.

F.-J. Vanden Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Descamp, *Vie des peintres.* — Campo Weyerman, *Levensbeschryving der Nederlandsche Kunstschilders.*

BOSSCHE (VAN DEN), famille de peintres du XVe siècle à Gand, à laquelle appartenait déjà Achille Van den Bossche (voir plus loin), ainsi que Tristram et ses enfants, Agnès et Livinus Van den Bossche. Ils étaient membres de la Gilde de Saint-Luc de Gand et sont le plus souvent cités pour des travaux décoratifs. Il semble toutefois que rien de leurs œuvres n'est parvenu jusqu'à nous.

Van der Haeghen, *Mémoire sur les faux documents.* Bruxelles, 1899. — Hulin, *Bulletin de la Société d'Archéologie de Gand,* 1908.

BOSSCHE (Simon VAN DEN) le vieux, peintre gantois, que l'on prétend élève de Van Eyck, avant l'introduction de la peinture à l'huile. Franc-maître de la Gilde des peintres à Gand en 1422, il en fut doyen en 1428 et en 1444. Nous ignorons l'année de sa mort. Aucune de ses œuvres n'existe actuellement.

Edm. de Busscher, *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles.*

BOSSCHE (Simon VAN DEN) le jeune, peintre gantois, fils aîné et élève du précédent, né à Gand en 1425. On le désigne comme peintre de portraits.

Edm. de Busscher.

BOSSCHE (Balthazar VAN DEN), peintre d'histoire, de genre et de portraits, né à Anvers le 6 janvier 1681, élève de Gérard Thomas, peintre peu connu; admis franc-maître à la Gilde de Saint-Luc en 1697. Il travailla un certain temps en France, à Paris, à Nantes, à Douai, retourna ensuite à Anvers, où il se maria au mois de septembre 1706.

Il peignit pour la Gilde des Arbalétriers un tableau signé et daté de 1711, et qui est au Musée d'Anvers. Il représente la réception du bourgmestre J.-B. del Campo comme chef de cette Gilde. Les personnages, de petite grandeur, sont représentés en pied. Un autre tableau, daté de la même année, appartenant à un particulier d'Anvers, représente un atelier de sculpteur.

Le Musée de Schwerin représente un *Repas dans la véranda d'un palais*, et ce tableau a pour pendant *Une dispute aux cartes dans le corps de garde d'un palais*. On trouve également de ses œuvres à Prague : un *Saint Antoine* et un *Saint Jérôme*, à la Fondation Strahow.

Van den Bossche peignit à Anvers, en 1706, le portrait du duc de Marlborough. Ce fut Pierre Van Bloemen qui peignit le *Cheval du guerrier*.

Van den Bossche mourut le 8 septembre 1715 des suites d'une blessure qu'il se fit à la tête en heurtant une fenêtre ouverte, tandis qu'il donnait des leçons à ses élèves.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Catalogue du Musée d'Anvers.

BOSSUET (François-Antoine) ou **BOSSUWE,** peintre d'architecture, né à Ypres (Flandre occidentale) le 22 août 1798, mort à Bruxelles en 1889. D'abord élève de l'Académie de sa ville natale, Bossuet suivit ses parents à Ostende et servit comme « élève entretenu » dans la marine de l'Empire; il passa en la même qualité à Anvers, où il fut employé à la préfecture maritime et fréquenta l'Académie sous Herryns. De retour à Ostende, après la chute de l'Empire, il y professa un cours public de dessin, devenu depuis l'école officielle. Bossuet eut ainsi pour élèves Edmond Hamman et F. Musin. Rentré dans la marine sous le Gouvernement des Pays-Bas, Bossuet reste en fonctions jusqu'en 1828. Il était marié depuis l'âge de 20 ans et vint s'établir à Bruxelles; il y exposa son premier tableau, une *Vue de l'église Sainte-Gudule*, en 1830. Ce tableau fut acquis par la Commission de l'Exposition. Bientôt Bossuet rentra à l'administration de la marine, cette fois sous le Gouvernement belge. Il y resta de 1831 à 1835. De 1832 à 1874, il occupa, à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, les fonctions de professeur de perspective. En 1841, Bossuet fit, comme envoyé du Gouvernement, un long voyage en Espagne, en Portugal et au Maroc. En 1843, il parcourut la Hollande et l'Allemagne. Retourné en Espagne en 1852, encore en 1864, il visita pour la première fois l'Italie en 1872. Bossuet était, au moment de sa mort, le doyen des peintres belges. Il fut nommé, en 1884, commandeur de l'Ordre de Léopold. Les œuvres de Bossuet sont abondantes et remarquables par leur précision, la justesse de leur perspective, l'éclat de la lumière. Nous citons comme œuvres principales : *Procession à Séville* (1843); *Vue de la Tour de Saint-Amand à Rouen* (Musée de Bruxelles, 1839); *Vue de Grenade* (Musée de Liége); *Cathédrale d'Anvers* (roi des Belges); *Cour des Lions à l'Alhambra ; Tour mauresque à Tolède* (roi de Wurtemberg); *Porte d'Alcala* et *Aqueduc romain à Séville* (Musée de Philadelphie); *Basilique de Séville* et *Porte mauresque à Castro* (Musée de Berlin); *Tocador de la Reine à l'Alhambra* (roi de Suède); *Porte de Ville à Grenade* (reine d'Angleterre); *Aqueduc romain à Séville* (comte de Flandre). A l'Exposition universelle de Paris en 1855, un tableau des *Tours romaines à Grenade* fut acheté par l'empereur des Français, et la *Cathédrale de Séville* par le lord-maire de Londres. Une *Vue du château de*

Heidelberg, exposée la même année, figure également parmi les meilleures œuvres du maître.

Bossuet, qui a formé un brillant élève en J.-B. Van Moer (décédé en 1884), est l'auteur de deux traités de perspective, le premier paru en 1833; le second, en 1872, valut à son auteur la médaille aux Expositions de Vienne en 1873 et de Paris en 1878.

Fédération artistique, 1883, pp. 1-7 — Immerzeel, *Levens en Werken.* — Seulert, *Kunstler Lexikon.* — Sources particulières venant de l'artiste même.

BOUCQUET (Victor), peintre, né à Furnes en Flandre en 1619, fils de Marc Boucquet, peintre médiocre, passa presque toute sa vie à Furnes, et y est mort le 11 février 1677.

Peintre d'histoire et de portraits, Descamp dit qu'il avait du génie, que ses compositions sont abondantes et qu'il disposait très bien ses groupes, fonds d'architecture; il critique les figures courtes et pesantes, mais il masse bien. Beau clair obscur. Assez médiocre coloriste, dans les chairs, habile dans les draperies, qu'on dirait peintes d'une autre main. On voyait à Loo — dans le chœur — sept de ses toiles : *Les Douleurs de la Vierge* (1658-1660). Le tableau d'autel de *Saint Roch priant pour les pestiférés,* très beau, dit Descamp. Dans la grande église de Nieuport, deux de ses tableaux : *Les Moines trinitaires rachetant des esclaves* et *Mort de saint François.* Dans l'église des Récollets et à l'Hôtel de Ville, grand tableau qui occupe tout le fond de la grande salle : *Jugement de Cambyse,* de 1671. Une *Descente de Croix,* aux Capucins d'Ostende.

La plupart des tableaux de Boucquet ont disparu à l'époque de l'invasion française de la Belgique. Aucun de ses tableaux ne se trouve dans les Musées.

Descamp, *Vie des peintres.*

BOUILLON (Michel DE), peintre de nature morte, né à Ere, près de Tournai, reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc de cette ville en 1638. Ses tableaux, de qualité secondaire, se rencontrent parfois à Tournai. La *Biographie nationale* dit, par erreur, qu'il donna des leçons à Philippe de Champagne. En 1670, Michel Bouillon exécuta, avec d'autres peintres, pour l'entrée de Louis XIV à Tournai, des tableaux qui furent placés aux portes de la ville.

Biographie nationale de Belgique. — Cloquet, *Tournai.*

BOUILLON (Jean), fils de Damien, peintre belge, né à Nivelles, reçu bourgeois de Bruxelles le 15 décembre 1606 et, la même année, franc-maître de la Gilde des peintres de cette ville. Jean Bouillon, que la *Biographie nationale de Belgique* confond, à tort, avec Michel Bouillon de Tournai, fut le premier maître de Philippe de Champagne qui, au sortir de son atelier, passa chez Michel Bourdeaux. La qualité de maître de Philippe de Champagne est, pour Jean Bouillon, le titre principal à l'attention de la postérité.

Il avait un frère, Balthazar Bouillon, qui fut reçu apprenti à Bruxelles chez Corneille de Bloière en 1607, et c'est fort probablement un descendant de l'un ou de l'autre Philippe Bouillon qui devient, le 12 août 1653, élève de Pierre de Backer, à Bruxelles. Jean Bouillon reçut de nombreux élèves de 1609 à 1623. Postérieurement à cette date, nous ne trouvons plus son nom dans les listes des peintres de Bruxelles.

Félibien, *Entretiens*. — *Messager des sciences historiques*, 1877.

BOUILLOT (Émile), peintre belge d'histoire et de portraits, né à Jemappes en 1823, décédé à Ixelles (Bruxelles) le 6 avril 1905. Élève des Académies de Mons et de Bruxelles et de Navez. Débuta au Salon de Mons, en 1846, par un portrait, et se fit successivement connaître par des tableaux religieux : *Jésus dépouillé de ses vêtements; La Charité*, tableau peint pour la Société de Philanthropie de Mons, et des portraits. Il peignit ensuite des sujets décoratifs assez importants, parmi lesquels il y a surtout lieu de citer un plafond du palais du prince Antoine d'Arenberg à Bruxelles, représentant : *Apollon et les Muses*. Bouillot fut appelé en 1860 à prendre la direction de l'École de dessin et de modelage d'Ixelles, faubourg de Bruxelles.

Sources particulières.

BOULANGER (François-Joseph-Louis), peintre belge, né à Gand le 9 août 1819. Élève d'Édouard De Vigne, Boulanger, de même que son frère Jules-Joseph, se livra d'une manière spéciale à la peinture des vues de sa ville natale et se fit dans ce genre une assez grande notoriété. Ses œuvres ont figuré aux expositions belges jusqu'en 1874, où le Salon de Gand exhiba les vues de la ville délaissées par l'artiste. François Boulanger perdit la raison et mourut dans la maison d'aliénés, à Gand, le 2 novembre 1873.

Sources particulières.

BOULANGER (Jules-Joseph), peintre de genre et de portraits belge, né à Gand le 17 juin 1822, élève de J. Geirnaert et de l'Académie de Gand. Il s'établit vers 1855 à Bruxelles. Il débuta au Salon de Gand de 1844 par un tableau de genre : *Enfants donnant à manger à des lapins,* et depuis cette époque participa régulièrement aux expositions belges. Le Musée de Gand possède de lui un *Intérieur avec figures*.

Sources particulières.

BOULENGER (Hippolyte-Emmanuel), peintre, né à Tournai le 3 décembre 1837, mort à Bruxelles le 4 juillet 1874, fils d'un officier belge et d'une mère française. Boulenger perdit de bonne heure son père et passa une partie de son enfance à Paris. Il y reçut ses premières leçons de dessin. Venu à Bruxelles avec sa mère vers 1853, il y fréquenta les cours de l'Académie des Beaux-Arts et de l'École de peinture dirigée par Navez, sans se signaler d'aucune sorte. La mort de sa mère plongea le jeune artiste dans un dénue-

ment absolu, et fut également pour lui un stimulant au travail. Sa grande adresse de pinceau, qui ne paraissait devoir annoncer un peintre de figures de grand style, se tourna vers le paysage, à l'époque où ce genre sortant des ornières traditionnelles donnait le pas aux effets de nature sur les perfections de la forme. Une fois engagé dans cette voie, les progrès du jeune artiste furent très rapides. Ses débuts remontent à 1865. Fixé à Tervueren, non loin de Bruxelles, il prit l'habitude d'envoyer de là, aux divers Salons belges, des œuvres que l'originalité d'effet jointe à une conception toujours heureuse et élégante, fit bientôt distinguer des connaisseurs. Boulenger, qui se plaisait à dire qu'il était élève de l'École de Tervueren, devint presque un chef d'école. En 1872, son talent était arrivé à l'apogée. Cette année-là il remportait au Salon de Bruxelles la médaille d'or. En 1873, il exposa à Paris, et Bürger le mentionnait avec éloge dans un de ses salons. Malheureusement, si le jeune artiste avait pu oublier ses années de misère, sa constitution, bien que robuste, en conservait le souvenir. Une maladie de la moelle épinière vint arrêter les travaux de l'artiste et l'emporta dans la tombe le 4 juillet 1874, âgé de moins de 37 ans.

Le passage de Boulenger a laissé des traces ineffaçables dans l'école belge. Ses œuvres atteignent des prix considérables et figurent dans les collections les plus distinguées de la Belgique : le Musée de Bruxelles possède l'*Allée des vieux charmes* (1871); une *Vue de Dinant*, œuvre grandiose (1870); une *Matinée d'automne* (1873).

Ce qui distingue les œuvres de Boulenger, c'est le goût délicat dans l'arrangement et l'entente fort ingénieuse des effets. C'est le plus remarquable paysagiste belge des temps modernes.

Boulenger a gravé quatre planches à l'eau-forte pour l'*Uylenspiegel* de Charles De Coster. Son portrait a paru dans *L'Art*, de Paris, 1875, tome II, page 279.

Sources particulières.

BOURCE (Henri-Jacques), peintre belge, né à Anvers le 2 décembre 1826, mort dans la même ville en 1899. Il reçut les premières leçons de dessin et de peinture à l'Académie d'Anvers, pendant les années 1845 à 1850, sous la direction de G. Wappers, mais fut surtout l'élève de J. Dyckmans. Il fut également, en 1856-1857, à Paris, l'élève d'Ary Scheffer. Bource a peint l'histoire, le portrait, le paysage, mais surtout les scènes de la vie des pêcheurs, où il a trouvé des épisodes poétiques rendus avec un talent remarquable et qui, d'ailleurs, lui a créé beaucoup de succès. Dès l'année 1849, le nom de Bource apparaît dans le catalogue d'exposition. Cette année même, il exposa à Anvers un *Portrait*. En 1851, il se fit remarquer à Bruxelles par un *Retour des vendanges*. En 1854, il exposait *La Fille de Jephté et ses compagnes*. *Les Adieux de Marie-Antoinette à sa famille au Temple* (1857) valut à l'auteur la médaille d'or à La Haye, et le tableau fut acquis par la grande-duchesse Marie de Russie. *La Veuve du pêcheur* (1860) fut médaillé à Rotterdam. Un sujet de même nature, daté de 1865, est au

Musée de Gand. *Soirée d'été au bord de la mer* (1862) valut à son auteur la médaille d'or à Bruxelles. Ce tableau est au Musée de La Haye. *Le Naufrage* (1866), médaille d'or à Amsterdam. *Le Berceau vide* (1867), Musée de Liége. *La Fatale nouvelle* (1868), Musée de Bruxelles. Cette même année, l'artiste était nommé chevalier de l'Ordre de Léopold. *Cerises mûres* (1874), Musée de Gand. *Ruinées* (1875), grande médaille d'or, avec diplôme d'honneur, du roi des Pays-Bas. *Le Retour* (1878), Musée d'Anvers. Bource fut promu, en 1880, au grade d'officier de l'Ordre de Léopold.

Sources particulières.

BOURÉ (Félix-Antoine), statuaire belge, né à Bruxelles le 18 juillet 1831, mort dans la même ville le 8 avril 1883. Frère cadet de Paul Bouré, il suivit les cours de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles et de celle de Florence. Les œuvres de ce statuaire, peu abondantes, ont presque toutes un caractère décoratif. Une statue de la *Liberté de l'Association* ornait, avant l'incendie de 1882, le vestibule du Palais de la Chambre des Représentants à Bruxelles. Elle était de 1863. Les portes de la grande enceinte d'Anvers sont ornées de lions de bronze dus au ciseau de Bouré. Ce fut lui également qui sculpta en 1871 les lions, fort remarquables, des pilastres du Palais des Académies à Bruxelles.

L'œuvre capitale de Félix Bouré est le gigantesque lion élevé au barrage de la Gileppe, non loin de Verviers. C'est presque une montagne façonnée en lion, car il y a là 350 mètres cubes de pierre taillée. Le lion a $13^{m}50$ de haut. Ce travail occupa l'artiste pendant un grand nombre d'années et lui valut la croix d'officier de l'Ordre de Léopold à son achèvement en 1879. Ce fut sa dernière œuvre.

L'Art. Paris, 1878. — Sources particulières.

BOURÉ (Paul-Joseph), sculpteur et peintre belge, né à Bruxelles le 2 juillet 1823, mort dans la même ville le 17 décembre 1848. Il était destiné par ses parents à la profession de pâtissier, mais la vocation du jeune homme l'emporta sur les projets de sa famille, d'ailleurs fortunée. Élève de G. Geefs, puis de E. Simonis, à Bruxelles, Paul Bouré se rendit en Italie en 1841 et séjourna surtout à Florence où il avait des parents. Élève de Santarelli et de l'École des Beaux-Arts, il remporta les prix de figure d'après nature et de bas-relief. En 1844, il revint en Belgique et exposa avec un grand succès, en 1845, un *Jeune Faune couché* et un *Amour*. On vit également, en 1845, un *Prométhée enchaîné*, l'œuvre capitale de l'auteur et qui, coulée en bronze, est au Musée de Bruxelles. A l'exposition de 1848, Paul Bouré envoya un *Sauvage surpris par un serpent*, qui appartient également à l'État belge, et un *Enfant jouant aux billes*, œuvres qui lui valurent la médaille d'or et une commande du Gouvernement. Il mourut, toutefois, avant la fin de l'année. Bouré, pendant les derniers mois de sa vie, s'était adonné à la peinture. L'église d'Olloy (province de Namur), où s'étaient passées les années de son enfance, possède de lui un *Christ* et une *Vierge*.

Pour la façade de l'Hôtel de ville de Bruxelles, il exécuta les statues de Philippe le Bon, de Charles le Téméraire, de Marie de Bourgogne, de Maximilien d'Autriche, de Philippe le Beau, de Charles-Quint, de Marguerite d'Autriche et de Philippe II.

Biographie nationale de Belgique. — Van Soust de Borkenfeldt, *Notice sur P. Bouré* (avec portrait). Bruxelles, 1849.

BOURLA (Pierre Bruno), architecte belge, né à Paris le 19 décembre 1783, mort à Anvers le 31 décembre 1866. Il était fils d'un architecte né à Tournai, et reçut de lui ses premières leçons. Il suivit ensuite les cours de Percier. Tombé à la conscription, Bourla suivit les armées françaises en Allemagne, en Portugal et en Espagne. Il assista comme sous-officier à la bataille de Salamanque (12 juillet 1812); fut fait prisonnier par les Anglais et passa dix-huit mois en captivité sur les pontons. Lorsque Bourla revint chez ses parents en France, il y trouva sa boîte à compas qu'un généreux Anglais avait rachetée et renvoyée à sa famille. Ce fut de cette boîte, qui l'avait suivi dans toutes ses campagnes, qu'il se servit jusqu'à la fin de ses jours. A dater de 1816, Bourla se fixa en Belgique. Il y travailla d'abord au château de Tervueren, offert par la nation au prince d'Orange. En 1817, il fut lauréat du concours d'architecture ouvert par la Société des Beaux-Arts de Gand; en 1818, à Bruxelles; en 1819, à Anvers, où il fit un plan d'hôpital avec mille lits. La même année, il était nommé professeur d'architecture à l'Académie d'Anvers et architecte de la ville. Ce fut lui qui eut l'idée de combler les canaux qui traversaient un grand nombre de rues et construisit les premiers quais de l'Escaut. Il construisit le Jardin botanique, une partie de l'Hôpital, le Théâtre royal, approuvé en 1827 et ouvert en 1834. Les États provinciaux lui firent, à cette occasion, frapper une médaille d'or. Ce fut lui encore qui construisit le Musée d'Anvers et le local de l'Exposition, l'Arsenal de guerre, l'Entrepôt, de nombreuses écoles. Bourla ne conserva ses fonctions de professeur à l'Académie d'Anvers que jusqu'en 1824: il y renonça par suite de son ignorance du flamand. Il reste architecte de la ville jusqu'en 1862, c'est-à-dire pendant quarante-trois ans, et l'on peut dire que son influence fut énorme en ce qui concerne les transformations, l'assainissement, l'embellissement de la ville. Bourla fut successivement honoré des titres de membre de l'Académie de Belgique, de la Commission des Monuments, de l'Association des Architectes britanniques, de l'Académie d'Amsterdam. Il était Officier de l'Ordre de Léopold et reçut de l'empereur d'Autriche une bague en diamants en échange des plans de l'Escaut qui lui furent commandés par l'empereur. Son portrait a été donné dans le *Vlaamsche School* (1868).

Vlaamsche School, 1868. — Immerzeel, *Levens en Werken.*

BOURLARD (Antoine-Joseph), peintre d'histoire et de portraits, né à Mons le 30 juin 1826, mort dans la même ville le 24 août 1899. Élève de l'Académie de sa ville natale, où il reçut les leçons de Van Ysendyck, Bourlard alla ensuite poursuivre ses études à Paris et en Italie où son séjour

fut de dix-huit années. Rentré dans son pays, Bourlard se vit appelé, en 1871, à la direction de l'Académie de Mons, fonction qu'il occupa jusqu'à sa mort. Cet artiste, dont les débuts remontent à 1842 (Exposition de Mons), est représenté au Musée de Mons par un tableau, *Les Anges déchus*, datant de 1852, et par l'*Aratrô*, daté de 1876. En 1867, il exposa à Paris *Diane chasseresse*, œuvre acquise par le comte de Flandre. Plusieurs de ses portraits ont été remarqués aux expositions, notamment à Bruxelles en 1878 et à Anvers en 1885. L'*Illustrazione italiana*, de Rome, du 1er novembre 1875, a publié, d'après lui, une gravure du *Combat de taureaux*, composition des plus remarquables et justement louée par le journal italien. On cite encore de Bourlard : *Le Pérugin à Florence, La Mort de Cléopâtre, Le Christ en Croix, La Descente de Croix* et divers portraits; à l'Hôtel de ville de Mons, celui du roi Léopold Ier et le sien même.

Léopold de Villers. — *Le passé artistique de Mons*, 1886.

BOURSON (Georges-Paul-Amédée), fils du directeur du *Moniteur belge*, peintre belge, né à Bruxelles le 28 septembre 1833. Élève de l'Académie de Bruxelles et de l'École de peinture dirigée par Navez, il fréquenta aussi un atelier d'élèves où il reçut les conseils de Slingeneyer. Bourson, qui habitait Bruxelles, peignit surtout le portrait. Il fit, à dater de 1851, les portraits de plusieurs notabilités françaises réfugiées en Belgique, et parmi lesquelles on peut citer P.-J. Proudhon, Madier de Montjau, Bancel, Victor Considérant. Il a peint également un portrait du bourgmestre Anspach, de Bruxelles, de l'évêque Malou, etc. Plusieurs de ces portraits, consciencieusement exécutés, ont été mentionnés avec éloge par la presse à l'époque de leur apparition. Il est mort à Etterbeek (Bruxelles) le 17 juillet 1905, après avoir dirigé l'École des arts du dessin de Saint-Josse-ten-Noode.

Sources particulières.

BOUT (Pierre), peintre de figures, de paysages et graveur à l'eau-forte, né à Bruxelles, baptisé le 5 décembre 1658, inscrit à la Gilde des peintres en 1671, marié en 1695. Il fit baptiser une fille en 1702, et meurt à Bruxelles le 28 janvier 1719, les funérailles se faisant le 29 janvier au cimetière de Sainte-Gudule. On possède peu de renseignements sur la carrière artistique du maître. D'après l'acceptation commune, il n'aurait point quitté sa ville natale, bien que divers auteurs le fassent séjourner à Paris, et que parmi ses paysages, on rencontre des ruines et des vues de la campagne romaine (Galerie Lichtenstein). Bout apparaît surtout dans les musées comme collaborateur des paysagistes bruxellois de son temps : A.-J. Baudewyns et Jacques d'Artois. Nous le trouvons en cette qualité au Louvre, au Belvédère à Vienne, à Bruxelles et à Anvers, où sa signature accompagne la date de 1686 sur une *Foire de village*. Il y a lieu de supposer que Bout livra aussi des cartons aux fabricants de tapisseries de Bruxelles. Edelinck a gravé son portrait (Rob. Dum., 157). Les eaux-fortes de Bout sont décrites par Bartsch au tome IV des *Peintres graveurs*, page 401. Elles sont remarquables

et ont été éditées par Martin Van den Enden le jeune. A.-F. Bargas, Weisbard et Daudet ont laissé diverses planches d'après le maître, entre autres des *Foires de village*. Heineken prétend, dans le *Dictionnaire des Artistes*, que J. Van der Vinne a gravé, d'après Bout, des vues des environs de Harlem. C'est une erreur.

Catalogue du Musée d'Anvers. — *Biographie nationale*. — Bartsch. — Wurzbach. — *Niederlandsches Kunstler Lexikon*. — Recherches particulières dans les archives.

BOUTS (Albert), peintre, second des fils de Thierry (Dierick Bouts), né probablement à Louvain vers 1460, mort dans la même ville en 1549. A l'époque de la mort de son père, en 1475, il n'avait pas atteint sa majorité. Il se maria en 1481 à Marie Cores, puis en 1491 à Élisabeth de Nausnydere. Molanus, chroniqueur de Louvain, rapporte qu'il exécuta plusieurs œuvres pour les églises de la ville. Il parle, notamment, d'un triptyque de l'*Assomption de la Vierge*, exécuté pour l'église Notre-Dame, où le peintre s'était représenté ainsi que sa seconde femme. Cette peinture a été identifiée par M. E. Van Even avec une œuvre appartenant au Musée de Bruxelles, n° 534 du catalogue. La même galerie assigne au peintre un *Saint Jérôme* et une composition de plusieurs figures, *Le Christ chez Simon le pharisien*, répétant une très belle création de la collection de M. Thiem de San Remo (Frederic Museum), où est agenouillé, non loin de la table du repas, un moine prémontré, dans lequel certains critiques ont cru voir plutôt la main de son père (Dierick Bouts). Ce tableau fut à l'Exposition de Bruges en 1902. Albert Bouts conserve la plupart des types de son père, mais procède avec une moindre conscience. C'est d'ailleurs un maître distingué, tant au point de vue de l'invention qu'à celui du groupement, ainsi que de l'expression et du coloris. Bien qu'il ne suive pas aveuglément les modèles de son père, ni ses changements, ni ses innovations ne donnent une plus grande valeur artistique à ses œuvres. Il semble aussi avoir été inspiré par Hugo Van der Goes. Malgré tout, il forme encore une apparition remarquable parmi les avant-coureurs de l'École néerlandaise. Un grand nombre d'autres œuvres lui sont attribuées encore, avec plus ou moins de vraisemblance, dans les Galeries d'Anvers, Gênes, Madère, Munich, Nuremberg, ainsi que dans des collections privées, comme les deux volets réunis : *Moïse devant le buisson ardent* et *Gédéon*, chez Charles Crews à Londres; dans la collection Kaufmann à Berlin, deux volets avec des *Saints*, et *Saint Hieronymus en pénitence*, comme dans la Galerie de Bruxelles, et dans la Galerie Glitza à Hambourg, un triptyque.

Van Even, *Thiery Bouts*. — Alphonse Wauters, *Biographie nationale*. — Hulin, *De l'identité de certains maîtres anonymes*. — Max Friedländer. — Tchudi.

BOUTS (Dïerick), « Dirck van Haarlem », d'après Van Mander, un des plus grands peintres de l'école primitive néerlandaise, né à Harlem vers 1400, selon plusieurs auteurs, et plus probablement vers 1420, mort à Louvain le 6 mai 1475. Marié deux fois, la première en 1447 à Catherine Van den Brug-

gen, dite « Mettem Gelde », la seconde au mois de janvier 1473, à la veuve Élisabeth Van Voshem ; on est forcément amené à reculer la date de sa naissance et préférer 1420 à 1400. Quoi qu'il en soit, il était fixé à Louvain dès l'année 1445 et y obtint en 1468 le titre de peintre de la ville.

De ses années d'apprentissage, rien n'est su; son nom même n'a été établi qu'à une époque récente, ayant été longtemps confondu avec celui de Stuerbout, peintre louvaniste, son contemporain. Guicciardini cite à la fois Théodore de Harlem et Théodore de Louvain, la première qualification appartenant sans doute au père, la seconde au fils, car Bouts eut deux fils, Albert et Théodore, peintres tous deux.

La carrière du maître est entourée de beaucoup d'incertitude. La plus ancienne de ses œuvres qui soit mentionnée est un triptyque de trois bustes : *Le Christ*, *Saint Pierre* et *Saint Paul*, œuvre datée de 1462, et que Van Mander vit à Leyde chez J.-G. Buytewech, et qui portait cette inscription en langue latine : « En l'an de grâce 1462, Dirck, né à Haarlem, m'a peint à Louvain ; puisse-t-il jouir du repos éternel ».

A la National Gallery, à Londres, un portrait, longtemps attribué à Memling, daté de 1462 et assigné à Bouts par Crowe et Cavalcaselle, serait le portrait du peintre par lui-même. La ressemblance n'est pas évidente entre ce portrait et le personnage introduit par le peintre dans la *Cène* de l'église Saint-Pierre à Louvain et que l'on croit être sa propre effigie. La *Cène* en question fut commandée pour l'autel du Saint-Sacrement et fut payée en 1468. Contrat et quittance sont conservés dans les archives de l'église Saint-Pierre à Louvain. Elle avait pour volets des panneaux aujourd'hui dédoublés et dont deux sont à la Pinacothèque de Munich : *Abraham et Melchisédech* et *La Manne ;* les deux autres, au Kaiser Frederich Museum à Berlin : *Élie dans le désert* et *La Pâque*. Dans la *Cène*, encore dans l'église Saint-Pierre, on a cru reconnaître un portrait de Dierick dans le personnage debout à droite, ainsi que les portraits des fils du maître (Dierick le jeune et Albert) dans les deux jeunes gens qui regardent par une fenêtre. Il ne peut moins être question ici de portraits de fondateurs, puisque le tableau devait être payé par une souscription. Dans son ensemble, ce retable appartient aux chefs-d'œuvre de la peinture ancienne. Dans le tableau central, Bouts a déployé un art de groupement, une connaissance du développement de l'espace et de la perspective, une force et une sincérité de l'animation, un scrupule dans la reproduction des matériaux, comme il ne s'en rencontrent pas dans son temps avec cette intensité. En 1464 déjà, la ville de Louvain avait fait à Bouts la commande d'un triptyque : *Le Martyre de saint Érasme*, triptyque encore possédé par l'église Saint-Pierre. En 1468 suivit la commande d'un vaste *Jugement dernier*, œuvre qui occupa l'artiste deux années entières et dont la trace est aujourd'hui perdue. Le peintre recevait de la municipalité la commande de quatre panneaux de *La Justice*, dont deux seulement étaient achevés en 1475, l'époque de sa mort. Van der Goes fut chargé de les évaluer en 1480. En 1827, la ville de Louvain les vendit au roi des Pays-Bas. La galerie de ce prince ayant été mise en vente en 1850, les

peintures devinrent la propriété du marchand Nieuvenhuys qui les céda en 1861 à l'État belge. Elles figurent aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Très impressionnants par le sujet et par l'exécution, ces panneaux représentent deux épisodes de la justice de l'empereur Othon III : *La Sentence inique rendue par le prince* et son *Expiation*, c'est-à-dire le supplice de l'impératrice même sur le bûcher pour avoir faussement accusé un gentilhomme que l'empereur avait fait mettre à mort. Les figures sont de grandeur naturelle et de la plus frappante expression. Parmi les œuvres les plus importantes du maître figure le triptyque du *Martyre de saint Hippolyte*, à Saint-Sauveur à Bruges, œuvre dont les volets représentent les portraits des donateurs, *Hippolyte de Berthoz* et *Marguerite (Élisabeth?) de Keverwyck*. Ces deux magnifiques images ont été considérées comme caractérisant plutôt la manière Hugues Van der Goes que celle de Bouts. On serait donc amené à croire que le peintre étant mort avant l'achèvement de son œuvre, celle-ci aurait été terminée par Van der Goes, lequel, nous l'avons vu, eut pour mission d'évaluer, pour le magistrat de Louvain, la partie terminée de la commande du grand retable de la *Justice d'Othon*. Parmi les spectateurs, notoirement, plusieurs portraits.

Dans ces tableaux de tribunaux, deux seulement étaient achevés à la mort de Bouts. La première peinture fut restaurée en 1543, mais depuis n'est plus mentionnée et a disparu. Le testament de Dierk Bouts a été retrouvé et publié. Il est du 17 avril 1475. Le peintre instituait ses deux fils légataires de ses œuvres d'art. Ses deux filles entrèrent en religion. Un portrait de Bouts figure dans le recueil de Lampsonius : *Pictorum aliquot celebriam Germaniæ, etc.* Cet ouvrage vit le jour en 1572.

D'après l'opinion de Karl Justi, généralement adoptée, on compte parmi les chefs-d'œuvre de la main de Bouts, trois tableaux d'un ancien triptyque de la chapelle Réale dans la cathédrale de Grenade où sont représentés : au centre *La Descente de Croix*, à gauche *La Crucifixion* et à droite *La Résurrection du Christ*. La conception et l'exécution caractéristiques de Bouts se trouvent ensuite dans une *Mise au Tombeau du Christ* à la National Gallery, à Londres, là encore attribuée à Roger Van der Weyden, puis dans *l'Affliction de la Mort du Christ*, au Louvre, également sous le nom de Roger au catalogue, et dans les volets d'un autel dont les parties sont : *l'Emprisonnement* et la *Résurrection*, et deux grisailles qui se trouvent dans la Pinacothèque de Munich, dans le Musée germanique à Nuremberg et dans la Maison gothique à Wörlitz. A ces œuvres, garanties par des documents ou reconnaissables à ne pas s'y tromper, viennent s'ajouter encore plusieurs autres qui le touchent également de très près et dont l'authenticité est à présent principalement reconnue par les recherches. C'est d'abord une œuvre précoce, à fixer déjà en 1540. *La Madone et l'Enfant Jésus peints par saint Luc*, chez lord Penrhyn (Penrhyn Castle), déterminé par Friedländer. *Le Christ dans la Maison de Simon*, de la collection Thiem, actuellement au Musée Frédéric à Berlin, déterminé par Friedländer. *Madone avec l'Enfant Jésus, saint Pierre et saint Paul; La Chute aux Enfers*, au Louvre. *Moïse*

devant le Buisson ardent, de l'ancienne collection Kann à Paris. *Portrait d'homme,* de la collection Oppenheim à Cologne. *La Source de la Vie,* à Lille, palais des Beaux-Arts. Une *Madone à mi-corps avec l'Enfant,* récemment transféré de la collection Salting à la National Gallery à Londres, et une *Madone avec l'Enfant,* deux figures au Bargello à Florence. Toute une suite de traits isolés se clôturent par une impression générale proportionnelle et précise du caractère de l'ensemble de son art. Forme, composition, espace, coloris et animation trouvent chez lui une expression si personnelle, que ses œuvres, aisément reconnaissables, se détachent des autres dans le trésor conservé des anciennes peintures des Pays-Bas. Il laisse à désirer dans la conformation exactement anatomique des personnages. Sous les longues et précieuses draperies se cache plus d'une faute corporelle, et beaucoup de figures éveillent l'impression de la raideur et se meuvent embarrassées, sans essor, avec précaution, mais gagnent de nouveau par le jeu des mains délicates, pleines d'expression et par des têtes fortes, individuelles, travaillées dans la perfection. Dans la composition, tant de ses scènes d'intérieur que des scènes dans des paysages, Bouts montre des progrès déterminés vis-à-vis de ses grands contemporains flamands : les Van Eyck et les Roger Van der Weyden, parce qu'il réunit plus naturellement les figures et l'espace. Sa considération de la présentation de l'espace devient notoirement évidente dans l'étude de l'approfondissement de la perspective dans le tableau de *La Cène,* à Louvain. Dans la peinture du paysage aussi, Bouts a cédé le pas à une représentation moins naturelle de l'ancienne école. Sa plus grande gloire cependant consiste dans son coloris. A la place des couleurs claires et crues des maîtres flamands, il est le premier qui exprime les nuances finement et harmonieusement. Aucun de ses contemporains et de la génération suivante l'a seulement atteint. Un charme spécial et la valeur de sa facture, qui cependant se montre seulement lors d'une étude approfondie, consiste dans le charme et le sérieux de ses figures. Il avait en partie à peindre les éclats de la passion, la cruauté et le sang, mais c'est précisément là où se montre la limite de son réalisme : avec toute la clarté naïve, il tend à modérer le fait de l'horrible et de le paralyser par le beau et le tendre. Dans tous les cas, même en représentant le plus cruel martyre, il poursuit l'idéal d'une œuvre artistique et une image captivante d'un événement.

Déjà sa dignité de peintre de la ville, une visite du Conseil dans son atelier, les nombreuses commandes et sa richesse mentionnée dans son testament donnent une idée de la grande réputation du maître à Louvain. Cependant bien au delà doivent avoir exercé l'influence, son exemple et son école. D'intimes relations avec Albert Ouwater et Huges Van der Goes sont probables et partiellement prouvées, mais il est hors de doute que Hans Memling, Gérard David, Geertoyen, Van Sint-Jan et Quentin Metsys (ce dernier peut-être son élève) ont été inspirés par Bouts en ce qui concerne la conception plus intime du naturel. Ses fils Dierick le jeune et Albert, auront été ses élèves et successeurs. On trouve aussi l'influence de Bouts, à Cologne, chez le peintre dit « le maître de la *Vie de Marie* », ainsi nommé d'après sa

principale œuvre conservée dans la vieille Pinacothèque de Munich (sept tableaux et un dans la National Gallery de Londres). Principalement dans ses premiers tableaux, *La Crucifixion*, dans le Musée de Cologne, et celui de l'autel de l'église Saint-Martin à Linz représentant les *Sept Joies de Marie*, il montre qu'il appartient à l'école de Dierick Bouts sans pourtant pouvoir l'atteindre, ni dans la profondeur des couleurs, ni dans le naturel des figures et du paysage, ni dans la perspective. Comme cette œuvre de Linz porte la date de 1463, il doit déjà avoir été un maître renommé à Cologne en 1460, avoir terminé son apprentissage chez Bouts vers 1450, et avoir participé à une période de la vie de Bouts, dont manquent d'autres renseignements.

Cependant l'hypothèse relative au soi-disant élève de Dierick « le maître de la perle du Brabant », comme créateur du triptyque d'autel (de la famille Snoy à Malines), dans la Pinacothèque de Munich (nos 107-109), n'est plus tenable. Cette œuvre capitale montre, au milieu, dans l'*Adoration des Rois*, et sur les volets, *Saint Jean* et *Saint Christophe*, l'art de maître Dierick dans l'apogée de son épanouissement. Le fait que par un trop fort nettoyage (probablement déjà chez les précédents possesseurs, les frères Boisserée), les cassures ont été effacées et par conséquent ont fait place à des transitions trop dures, ne sont rien en comparaison avec les traits pleins de vigueur et de caractère et peuvent difficilement admettre un doute sur la maîtrise de Bouts lui-même.

Carl Van Mander, par Henri Hymans. — Alphonse Wauters, *Notre première école de peinture. Bouts et ses fils*, 1863. — Van Even, *Thiery Bouts dit Tierry de Harlem*. — *Six lettres* de Wauters, Louvain, 1864, et l'*Ancienne école de peinture de Louvain*, 1870. — Justi, *Miscell*, I. — Weale. — Friedländer. — Hymans, *Exposition des primitifs flamands*. Bruges, 1902. — *Gazette des beaux-arts*. — Karl Woll.

BOUTS (Dierick-Thierry) le jeune, peintre, fils aîné du précédent Dierick Bouts, né probablement vers 1448, marié en 1476, mort à Louvain le 2 mai 1491. Aucune œuvre de sa main n'a pu jusqu'à ce jour être identifiée.

Van Even. — Alphonse Wauters.

BOUTS (Jean), peintre, né à Louvain, fils de Thierry Bouts le jeune et de Marguerite Van Berlaer. On le désigne comme *Pictor y maginum*, dans un document du 10 juillet 1505. Il épousa à Louvain, en 1501, une cousine de la veuve de Thierry Bouts le vieux, Élisabeth Van Vossem. Jean Bouts alla ensuite se fixer à Malines (Neeffs) et s'y trouvait au mois de juin 1516. Il mourut avant le 24 juillet 1531. On ne possède aucune de ses œuvres.

Van Even. — *Biographie nationale*.

BOUVIER (Arthur) (le catalogue du Musée moderne de Bruxelles dit à tort **Alexandre**), peintre, né à Bruxelles en 1837, fut un des fervents du mouvement naturiste instauré par Hip. Boulenger et qui s'intitula l' « École de Tervueren ». Appartenant à une famille aisée, il aborda l'art presque en amateur pour s'y adonner ensuite comme professionnel avec un succès

signalé. Ses débuts se firent au Salon de Bruxelles de 1866. *Le Bois des Capucins à Tervueren*, où se traduit l'influence d'Hip. Boulenger, exposant la même année : *Le Bois du Roi à Tervueren*, et *Fin d'Automne*. Bientôt après, il s'engageait dans la voie où il devait moissonner ses succès, assurer sa réputation. Dès l'année 1869, au Salon de Bruxelles, quatre marines : *Crépuscule, Tempête, Le Matin* et *Coup de Vent*, représentent l'artiste. Le *Crépuscule* est acquis par le roi. Cette œuvre pourtant ne parut pas à l'exposition de la Galerie royale (octobre-novembre 1909). Bouvier a été absent à peu d'expositions belges, et ses succès y furent continus. Médaille d'or au Salon de 1878 pour le *Retour des Pêcheurs* et *L'Escaut en Hollande*. Il figurait à l'Exposition historique de 1880 avec diverses productions, parmi lesquelles : *Mer houleuse*, de la collection Lequime. La carrière de l'artiste se poursuivit avec des succès ininterrompus. Une *Éclaircie*, œuvre datée de 1880, prit place au Musée de l'État, au sortir de l'Exposition. L'artiste est représenté dans la Galerie par une seconde peinture léguée au Musée en 1891. Un très beau tableau, *L'Approche de la Tempête*, figure au Musée de Liége. Chevalier de l'Ordre de Léopold, la même année, il a pris part aux expositions jusqu'en 1903, du moins n'avons-nous pas relevé son nom postérieurement à cette date. Le style de Bouvier se caractérise par l'ampleur et la luminosité. Heureux dans le choix des motifs, il intéresse par la profondeur de l'atmosphère et le mouvement bien observé des flots. Si d'autres ont apporté plus de style à ce genre d'interprétations, il n'en occupe pas moins une place honorable parmi ses contemporains de la suite de Clays.

Sources particulières.

BOUVY (Firmin), peintre de genre belge, né à Deynze (Flandre orientale) le 9 avril 1822. Élève de Henri Dillens et de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, Bouvy se fixa dans cette dernière ville et participa régulièrement aux expositions belges, par des tableaux de genre disposés avec goût et traités d'un pinceau large et facile. Une *Kermesse flamande au XVe siècle*, exposée en 1843 à Anvers, fut son début. Ses progrès furent rapides, et un *Gil Blas partant pour l'Université de Salamanque*, exposé à Bruxelles en 1848, obtint du succès. Il avait précédemment tiré divers sujets de *Don Quichotte*, notamment une scène où le chevalier de la Manche se dispute avec le curé et le barbier (1846) (gravé par l'*Art Journal*).

Les créations humoristiques, bien que l'auteur leur dût une certaine réputation, furent cause qu'il renonça à la peinture lorsque, vers 1855, la photographie entra dans sa période de grande faveur. Bouvy fut alors engagé dans une importante maison de Bruxelles pour colorier des portraits et des scènes photographiées, et passa successivement de Bruxelles à Paris (1859), de Paris en Espagne, à Gibraltar, revint dans sa patrie, s'embarqua ensuite pour l'Australie, passa de là dans l'Amérique du Sud et alla finalement mourir dans l'aisance, mais oublié, à San-Francisco en 1881.

Sources particulières.

BOVIE (Jean-Félix-Lambert), peintre de paysages et graveur à l'eau-forte, né à Bruxelles le 17 septembre 1812, mort dans cette même ville le 6 juillet 1880. Élève d'Eugène Verboeckhoven et de Koekkock, il prit part aux expositions à dater de 1833, avec des vues ordinairement prises dans les Ardennes, traitées largement et dans des colorations grises rappelant celles de Verboeckhoven. Depuis une vingtaine d'années, Bovie, qui était dans une position de fortune indépendante, avait cessé de peindre à l'époque de sa mort. Il avait cultivé la poésie avec succès. Un volume de ses œuvres fut publié par les soins d'une réunion d'amis en 1864, sous le titre de *Chansons de Victor Bovie*, avec portrait de l'auteur et planches.

Bovie a également laissé deux planches à l'eau-forte, dont l'une, signée de son nom et datée de 1841, parut dans la revue de *Nord-Star*.

Immerzeel. — Sources particulières.

BRAEKELEER (Ferdinand-Norbert-Adrien DE), peintre de genre, neveu et élève de Ferdinand, né à Anvers le 1er mars 1818. Mort à Anvers en 1904. Destiné au commerce par ses parents, le second Ferdinand qui prit comme peintre le prénom d'Adrien, ne commença son apprentissage artistique que relativement tard, et sur les conseils de son parent Henri Leys, qui, sans être son maître, exerça sur lui une influence plus évidente que celle de son oncle. Ses scènes sont presque toutes empruntées au XVIIe siècle et rappellent par leur coloration et leur procédé la première manière de Leys. Ayant étudié d'abord la peinture d'animaux, Adrien De Braekeleer s'adonna ensuite à la peinture de genre et introduisit dans ses compositions des chevaux et des chiens. Il peint aussi des haltes de soldats devant des hôtelleries, des voyageurs, des kermesses, etc., correctement dessinés et peints avec finesse. Il s'est également assayé avec succès à la sculpture. Ses débuts datent de 1844, époque à laquelle il envoya à l'Exposition de Gand, un *Bénédicité*. On rencontre des peintures d'Adrien de Braekeleer au Musée moderne d'Anvers, *Le Maréchal ferrant* au Musée de Philadelphie et dans un grand nombre de collections belges et étrangères. Il fut le héros, en 1868, d'un événement dont l'*Illustration de Paris* fournit un dessin. Un tigre échappé du Jardin Zoologique d'Anvers, après avoir tué plusieurs personnes sur son passage, fut tué à coups de fusil par Adrien De Braekeleer, en pleine ville d'Anvers. Le peintre fut récompensé, à cette occasion, de la médaille pour actes de courage et de dévouement.

Sources particulières.

BRAEKELEER (Ferdinand DE), peintre et graveur à l'eau-forte belge, né à Anvers le 12 février 1792, décédé dans la même ville, non pas en 1839 comme on le lit dans Van den Eynden et Van der Willigen et dans Seubert, mais le 16 mai 1883. Il fut élève de l'Académie d'Anvers et de Mathieu Van Brée, lauréat de l'Académie en 1809 et 1811, remporta le prix de peinture d'histoire au Salon d'Anvers de 1813 avec *Énée sauvant Anchise du siège de Troie*, fut présent à la rentrée des tableaux enlevés par les

Français et fit un dessin de cet épisode, et le premier lauréat du concours de Rome en 1817 avec *Tobie rendant la vue à son père*, tableau qui est encore à l'Académie d'Anvers. En 1821, Van Brée rejoignit son élève à Rome. Dans cette ville, De Braekeleer exécuta plusieurs œuvres exposées dans les Pays-Bas : *Esaü réclamant son droit d'aînesse*, la *Madeleine*, le *Meurtre d'Abel* et une *Sainte Famille*, qui est aujourd'hui à l'église Saint-Jacques d'Anvers.

Rentré en Belgique en 1823, De Braekeleer s'adonna plus spécialement à la peinture de genre. Toutefois, il livre encore quelques pages historiques : *Le dévouement des magistrats d'Anvers en 1576; La Princesse d'Espinoy au siège de Tournai; La Furie espagnole à Anvers*, grand tableau placé aujourd'hui au Musée d'Anvers. Ses tableaux de genre lui valurent toutefois de plus grands succès. Il suivait de préférence la manière des vieux flamands et sa vogue fut immense. Les amateurs et les marchands se disputèrent ses œuvres; les élèves affluèrent dans son atelier. Ce fut lui qui forma Leys, Jacob Jacobs, Eug. De Block, Aloïs Hunin, Louis Somers, Matthyssens, Molyn et un très grand nombre d'autres qui ont laissé un nom. Deux tableaux commandés par le Gouvernement belge : *Le Comte de Mi-Carême* et *Le Jubilé de cinquante ans de mariage* parurent au Salon de Bruxelles en 1839 et eurent un immense succès, autant en Belgique qu'à Paris. L'auteur fut nommé Chevalier de l'Ordre de Léopold. Membre du Conseil communal d'Anvers à partir de 1836, De Braekeleer présida la Commission pour l'érection de la statue de Rubens à Anvers. Ce fut lui également qui présida la Commission pour la restauration des deux grands tableaux de Rubens : *L'Érection* et *La Descente de Croix*. A la mort de Van Brée, il y eut en sa faveur un mouvement décidé pour la direction de l'Académie d'Anvers. Ce fut Wappers qui fut nommé.

De Braekeleer travailla jusqu'à son dernier jour, bien qu'il eût franchi l'âge de 90 ans. Ses dernières années furent très cruelles. Il eut le malheur de perdre l'aîné de ses fils, peintre de valeur, et la grande fortune qu'il avait amassée par son travail fut anéantie par des entreprises malheureuses d'un autre de ses fils. Le plus jeune de ses enfants, Henri De Braekeleer, est devenu un des peintres les plus distingués de la Belgique, comme élève de Leys, son oncle, par le mariage de De Braekeleer avec la sœur de cet illustre maître. A l'époque de sa mort, De Braekeleer était conservateur du Musée d'Anvers qu'il avait vu fonder. Il était membre de l'Académie de Belgique.

Les œuvres du peintre anversois sont fort abondantes. On les rencontre dans les musées belges. Anvers : *Le Maître d'école* (1854) et le portrait du maître, peint par lui-même, outre plusieurs autres pages; à Bruxelles, à Gand, à l'Hôtel de ville d'Anvers, chez le roi des Belges, aux Musées de Berlin et Hambourg, aux Galeries Schönborn, Gortschakoff, etc. Certaines œuvres ont atteint dans les ventes des prix extrêmement élevés. Malheureusement, le peintre eut le tort de survivre à la vogue de ses années de jeunesse et il était fort éclipsé par des artistes plus jeunes de l'école belge. Ce fut toutefois une des personnalités marquantes de l'école belge de la première moitié du XIXe siècle.

De Braekeleer était un habile graveur à l'eau-forte. Il a laissé des planches intéressantes signées souvent F. D. B.

Immerzeel, *Levens en Werken*, t. I, p. 87. — Kramm, *Vlaemsche School*, 1864, p. 118. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 188. — H. Hymans, *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1885, p. 237 (avec portrait). — Hippert et Linnig, *Le peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle*.

BRAEKELEER (Ferdinand-Jean-Henri DE) le jeune. Peintre belge de genre et de portraits, fils de Ferdinand le vieux, né à Anvers le 29 août 1828, mort dans la même ville le 11 février 1857.

Élève de son père, Ferdinand De Braekeleer le jeune s'adonna, comme lui, à la peinture de genre dans laquelle, toutefois, il se ressent de la manière de Leys. Ses œuvres, que distingue un remarquable coloris, sont peu communes. Elles représentent des intérieurs dans le goût du XVIIe siècle. Le Musée d'Anvers possède de De Braekeleer le jeune un *Intérieur d'atelier* où se manifestent des qualités remarquables et qui promettaient à la Belgique un excellent peintre de genre. Les débuts du jeune De Braekeleer datent de 1846. Il peignit alors un *Chaudronnier* qui fut acquis par M. P.-J. Huybrechts, un des grands amateurs anversois de ce temps-là. En 1847, il peignit un *Saint Dominique* pour les Frères Cellites d'Anvers et plusieurs tableaux de genre, tous vendus : *La Cuisinière*, *Un Cabaret*, *La Lecture*, *Les Bohémiens*. En 1849, il exposa à Anvers *La Charité ;* en 1852, *La Toilette du soldat,* acquise par le comte van den Steen de Jehay.

Ce fut la même année 1852 que Ferdinand De Braekeleer partait pour les États-Unis, emportant de nombreux tableaux belges qu'il exposa à New-York sous le nom de « Belgian Gallery ». Ses affaires ne prospérèrent pas. Il revint en 1855, le 31 juillet, déjà malade, et mourut le 11 février 1857. De Braekeleer père fut aussi gravement atteint, par cette perte, dans ses intérêts que dans ses affections, et les dernières années du vieux maître furent peu heureuses, financièrement parlant. Le nombre total des tableaux de Ferdinand De Braekeleer le jeune ne va pas au delà de vingt-cinq.

Sources particulières.

BRAEKELEER (Henri-Jean-Augustin DE), peintre-graveur, né à Anvers le 12 juin 1840, fils de Ferdinand le vieux, mort à Anvers le 20 juillet 1888, et l'un des peintres les plus marquants de la jeune école belge. Il fut l'élève de son oncle Henri Leys, après avoir reçu les premières leçons de son père. Laissant absolument à l'écart le souci du sujet et le côté humoristique des scènes qui avaient fait le succès de son père, il s'inspira surtout des anciens peintres hollandais. Par son admirable entente du clair-obscur, par sa naïve et profonde observation de la réalité, il évoque le souvenir de Pieter de Hooch dont il a toute l'harmonie et la sincérité. Rarement il introduit dans ses intérieurs plus d'une ou deux figures, et ses sujets eux-mêmes : *Fabricant d'allumettes* (1860), *Atelier de cordonnier* (1861), *Le Tailleur* (1863), *Le Potier* (1863), doivent tout leur charme à l'interprétation

précise du détail, à la justesse des effets, à la savante distribution de la lumière. Peu compris d'abord et même quelque peu ridiculisé, il dut ses succès initiaux aux éloges de certains critiques, tels que Paul Mantz qui, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, fit ressortir la haute portée de ses travaux d'une si admirable sincérité. Son chemin fut donc lent à se faire parmi les amateurs, habitués à associer au nom de De Braekeleer le genre anecdotique. Le triomphe final précéda de bien peu la mort du pauvre maître, dont les dernières années furent assombries par un affaiblissement des facultés dont il ne sortit que pour mourir. Il se compare à merveille au peintre anglais Fred. Walker, enlevé jeune comme lui et dont certaines œuvres évoquent immédiatement son souvenir. Rien de plus démonstratif sous ce rapport qu'un *Jardin légumier*, au « Musée Victoria and Albert » à Londres.

Les Musées d'Anvers et de Bruxelles mettent puissamment en relief le génie du jeune artiste. A Bruxelles, c'est le *Géographe*, page admirable, de 1872, qui n'est composée que d'une seule figure, vue de dos, un vieillard, suivant sur la carte un chemin à parcourir; la *Fileuse; l'Échoppe*. A Anvers, c'est le *Jardin d'horticulteur* (1864); le *Peintre retoucheur; l'Imprimeur en taille-douce;* la *Maison des pilotes* (1878). Toutes productions où se révèle un sentiment profond de la poésie des choses et qui, malheureusement, ne fut apprécié, comme il méritait de l'être, qu'à une époque tardive de la vie de l'auteur.

Henri De Braekeleer obtint, au Salon de Bruxelles de 1872, la médaille d'or, également à l'Exposition internationale de Vienne en 1873; la grande médaille d'honneur à l'Exposition universelle d'Amsterdam en 1883. Créé Chevalier de l'Ordre de Léopold la même année, il fut, de la part de la ville d'Anvers, l'objet d'une manifestation; une médaille d'or fut frappée en son honneur et offerte en souvenir à l'artiste. Le 1er novembre 1891, fut placé, au Musée d'Anvers, un buste en bronze de l'artiste, œuvre de J. Lambeaux. Bientôt après s'ouvrait au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, une exposition des œuvres du peintre si prématurément enlevé à l'art belge. Composée de cinquante tableaux, elle fut, peut-on dire, une apothéose.

« C'était, écrivait au lendemain de sa mort, un critique belge, c'était l'homme de ses tableaux, pourrait-on dire, simple aussi, presque rustre, timide à l'excès, avec des apparences de bourgeois pataud, parlant peu, vivant en lui-même, avec sa pensée et son génie, qui s'ignorait. Un jour, par suite de chagrins cuisants, son esprit fut frappé d'une sorte d'exaltation religieuse qui réagit sur sa santé et paralysa sa main pendant plusieurs années. Puis il revint à lui et se remit à peindre... La maladie enfin le cloua, pour tout de bon, sur son lit de douleur qu'il n'a plus quitté ». Et, concluait l'auteur, « on peut dire, dès à présent, que De Braekeleer sera l'un des très rares, parmi les artistes belges de notre temps, — trois ou quatre peut-être, — dont la postérité vénérera le nom et exaltera le talent ».

Henri De Braekeleer fut un graveur à l'eau-forte d'un très remarquable talent. Ses planches, au nombre de vingt-sept, sont décrites dans le *Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle*, de Hippert et Linnig.

Ces estampes représentent pour la plupart des intérieurs et des vues urbaines. Quelques paysages pris sur les anciens remparts d'Anvers.

Henri De Braekeleer fut chargé quelquefois par Leys de recueillir pour lui des vues de monuments ou des intérieurs utilisés par le grand peintre pour ses fonds.

Souvenirs personnels. — Catalogue du Musée d'Anvers. — Catalogue du Musée moderne de Bruxelles. — Henri Hymans, *Henri De Braekeleer* (*Kunst und Künstler*. Berlin, 1905, p. 907); Idem, *Belgische Kunst des XIX^n Jahrhundert*.

BRAEKELEER (Jacques DE), sculpteur belge, neveu de Ferdinand et frère d'Adrien De Braekeleer, né à Anvers le 30 mars 1823, mort à Anvers le 25 octobre 1906. D'abord destiné au commerce, il ne tarda pas cependant à se signaler comme un élève distingué de l'Académie et du sculpteur De Cuyper, et, à peine âgé de 18 ans, en 1841, il prenait part au concours ouvert par la Société des Beaux-Arts de Gand, pour l'exécution d'un bas-relief représentant la *Naissance de Philippe d'Artevelde*. Le jeune De Braekeleer y partagea le prix avec d'autres concurrents. Au Salon d'Anvers de 1843, il exposa une statue d'*Esclave chrétienne*. Bientôt après, il séjourna à Paris, où il fut l'élève de Duret, et, à son retour, en 1846, il exposa une statue de la *Fragilité*, qui lui valut un subside du Gouvernement, et qui fut acquis par un grand amateur de Bruxelles, M. Coûteaux. Depuis cette époque, les œuvres du statuaire ont été nombreuses et remarquées, autant pour leur étude soigneuse de la nature que pour la distinction de la forme. Outre un grand nombre de travaux pour des particuliers, De Braekeleer a créé des œuvres d'un caractère public, fort importantes. Dans le concours ouvert en 1865 pour un monument au peintre Joseph Lies, ce fut lui qui remporta le prix et, par suite, exécuta l'œuvre. En 1871, il sculptait, pour la ville d'Anvers, la statue du compositeur Albert Grisar, Anversois, pour être placée au théâtre. En 1872, le Gouvernement de la République Argentine lui commanda la statue du président Alsina, qui orne aujourd'hui une place de Buenos-Ayres. Enfin, en 1881, De Braekeleer a livré la statue du peintre Quentin Metsys, placée à Anvers, non loin du Parc.

De Braekeleer a été nommé en 1886 professeur de sculpture à l'Académie royale des Beaux-Arts à Anvers, fonctions qu'il a occupées jusqu'à la veille de sa mort.

Chronique des beaux-arts et de la littérature. Anvers, 1886, n° 9. — Sources particulières.

BRAEMT (Pierre), né à Gand le 15 juin 1796, mort à Bruxelles le 2 décembre 1864. Élève de l'Académie de Gand, fait, à 22 ans, une médaille botanique pour concours (d'abord orphèvre) : tête de déesse avec attributs de Cérès, Flore et Pomone; sur le revers, couronne d'épis, de fleurs et de fruits. Braemt séjourna à Paris. Il avait des commandes du Gouvernement. La ville de Gand subvenait à ses dépenses.

Dès l'année 1817, il est membre de l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers; en 1822, d'Amsterdam, puis à Bruxelles. Membre de la Société des arts et

des lettres du Hainaut et de l'Académie d'archéologie d'Anvers. En 1845, il est nommé membre de l'Académie de Belgique, lors de la constitution de la Classe des beaux-arts. Le même jour, il est décoré. Sa collection fut vendue au profit de la « Caisse centrale des Artistes ».

Graveur de la Monnaie royale de Bruxelles, il fit de nombreuses médailles, dont voici la liste :

En 1818. Médaille de la Société de Botanique de Gand.
— 1819. — pour la pose de la première pierre du Palais de l'Université à Gand.
— 1820. — pour l'Exposition de l'Industrie à Gand, d'après le dessin de David.
— 1821. — du Monument de Waterloo.
— 1822. — de l'Institut royal des Beaux-Arts (de concours).
— 1823. — de l'inauguration du roi des Pays-Bas et de l'invention de l'imprimerie à Harlem.
— 1824. — de l'institution de l'Ordre de Guillaume.
— 1825. — du mariage du prince Frédéric.
— 1827. — de l'inauguration du canal de Gand à Terneuzen.
— 1828-1829. Billets de banque nouveaux en 1843, 1846, 1851 et 1853, de 1,000 francs.
— 1830. Médaille du Palais de l'Industrie à Bruxelles.
— 1830. — de la visite de Guillaume Ier à Gand en 1829.
— 1831-1832. Monnaies de Belgique.
— 1834. Médaille des chemins de fer.
— 1842. — de Gallait (Abdication de Charles V).
— 1847. — du « vlaamsche deutsche zang ».
— 1856. — du 25e anniversaire du règne de Léopold Ier.
1858. — du 50e anniversaire de la Société des Beaux-Arts de Gand.
— 1861. — de Charles de Brouckère.
— 1861. Pièces de nickel.

Élève de l'Académie de Bruxelles et de Verhulst, il touche une pension du roi Guillaume. Élève de Bario pour la sculpture et de Galle pour la gravure en médailles.

Annuaire de l'Académie royale de Belgique (avec portrait).

BRAEY (Michel DE), architecte, né à Anvers le 5 juillet 1865, et fixé dans cette ville. Élève de l'Académie royale des Beaux-Arts et de l'architecte J. Baeckelmans, il prit part en 1887 au grand concours d'architecture et y remporta le second prix. La même année, il fut lauréat du concours Godecharle, et put ainsi poursuivre ses études à l'étranger. Professeur à l'École industrielle (1897), il a créé à Anvers un nombre considérable de demeures privées et doté sa ville natale de quelques édifices publics : l'église anglicane; un commissariat de police. Il a doté la commune de Wyneghem, aux environs d'Anvers, de sa nouvelle maison communale et d'un hôpital.

En général, c'est dans le style du XVIIIe siècle que sont traitées les principales conceptions de l'architecte anversois.

Notes personnelles.

BREDAEL (Guillaume VAN), peintre à Anvers, reçu en 1638 comme apprenti à la Gilde de Saint-Luc. A la Galerie de Hermannstadt se trouvent deux tableaux de grande envergure représentant des marchés romains et signés : « G. Van Breda F », en italique des Pays-Bas. Th. Van Frimmel présume qu'ils émanent de l'artiste ci-dessus, le genre de peinture ne pouvant non plus les faire attribuer à Jean Van Bredael.

Les Liggeren, t. II, p. 96. — Th. Van Frimmel, *Kleine Galeries Stud.*

BREDAEL, aussi **BREDA (Pierre VAN)** le vieux, peintre de paysages et de figures, né à Anvers en 1629, élève de David Reykaert, troisième du nom, en 1640. Il voyagea ensuite hors de son pays et séjourna notamment en Espagne; il fut toutefois de retour à Anvers en 1648 et s'y maria la même année. Son inscription comme franc-maître de la Gilde de Saint-Luc ne date cependant que de 1651. Bredael ne mourut qu'en 1719. Ses trois fils, Jean-Pierre, Georges et Alexandre, furent tous peintres. Même sous leur propre pinceau, ces artistes écrivent parfois le nom de la famille «Van Breda». Pierre est souvent confondu avec ses fils même, Jean-Pierre, son petit-fils, ce qui s'explique autant par l'analogie de manière que par les dates des tableaux du père et des fils. Les tableaux de la Galerie du Belvédère, signés J.-P. Van Bredael, sont du petit-fils, que le catalogue confond avec J.-P. Van Bredael le vieux. Il est très présumable que P. Van Bredael visita l'Italie, car la plupart de ses tableaux sont des sites de cette contrée; ce sont le plus ordinairement des vues de marchés peuplés de nombreuses figurines. On le trouve aux Musées de Bruges, de Lille, également à Nantes et à Breslau. Le tableau de Breslau est signé J.-P. Van Bredael, f. 1727. Il y en a deux dans la Galerie Lichtenstein. Le peintre s'y montre un habile continuateur de Jean Breughel, comme le dit Descamps, mais aussi un observateur consciencieux de la nature. Son portrait, gravé par Laurens, est de De Bie.

J. Van den Branden. — Max Rooses. — J.-B. Descamps.

BREDAEL (Jean-Pierre VAN), dit le vieux, peintre de figures et de paysages, fils aîné de Pierre Van Bredael, naquit à Anvers le 23 avril 1654. Élève de son père, il compléta son éducation en Italie, et ne se trouve inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers qu'en 1680. Il faisait aussi le commerce de tableaux et le restaurateur. Il séjourna quelque temps à Londres pour son commerce, et M. Jal (*Dictionnaire critique et biographique de l'histoire*) le trouve inscrit comme marchand de tableaux à Paris, sous la date du 19 juillet 1719. Sa femme était alors décédée. En 1689, il avait été doyen de la Gilde de Saint-Luc. Nous ignorons combien de temps J.-P. Van Bredael fut absent du pays. Une chose est certaine, c'est qu'il y vint mourir en 1745 et

fut enterré à Notre-Dame d'Anvers. Les œuvres de Jean-Pierre Van Bredael, souvent confondues avec celles de son homonyme et neveu, le fils de son frère Georges, sont rares. Les Musées de Turin et de Stockholm en signalent. On trouve la signature de Peeter Van Bredael sur le tableau de Stockholm. Ce sont des vues de places publiques en Italie. Quant au tableau du Musée de Breslau, signé également J.-P. Van Bredael, tout porte à croire qu'il émane de Jean-Pierre, deuxième de ce nom.

F.-J. Van den Branden. — Jal, *Dictionnaire, etc.* — *Biographie nationale de Belgique.*

BREDAEL (Georges VAN), fils de Pierre Van Bredael le vieux, naquit à Anvers le 1er janvier 1661. Il était élève de son père et devint franc-maître à la Gilde de Saint-Luc le 1er janvier 1684. Il avait épousé, en 1681, Jeanne-Marie, la fille d'Abraham Van Diepenbecke. On ne connaît aucune de ses œuvres. Van den Branden a trouvé la mention d'une vue du *Siège de Vienne,* existant à Anvers au XVIIIe siècle, mais cette peinture est actuellement perdue. La date de la mort de Georges Van Bredael n'a pu être précisée, mais il avait cessé de vivre en 1706, époque où son fils Jean-Pierre partait pour l'Allemagne.

F.-J. Van den Branden. — Siret, *Dictionnaire des peintres.*

BREDAEL (Jean-Pierre) le jeune, fils de Georges Van Bredael, le deuxième des fils de Pierre le vieux, peintre de batailles, de chasses, de paysages et de vues de villes, naquit à Anvers en 1683. Il fut élève de son père, et bientôt après la mort de celui-ci partit pour l'Allemagne. En 1706, il travaillait à Prague et avec grand succès, car ses œuvres se rencontrent presque exclusivement dans les galeries princières de l'Autriche. Il fut un temps au service du prince Eugène de Savoie, et après être retourné à Anvers en 1720, année de son inscription à la Gilde de Saint-Luc, il fut appelé à Vienne par l'empereur Léopold et mourut dans la capitale de l'Empire en 1735. En janvier 1736, son frère Joseph Van Bredael donne procuration à François Stampart, peintre de l'Empereur, pour prendre possession de la maison de son frère défunt, J.-P. Van Bredael. Le doute n'est donc point possible sur l'identité de ce dernier. Les œuvres de J.-P. Van Bredael le jeune se rencontrent presque exclusivement en Autriche. Le Belvédère, à Vienne, en possède jusqu'à huit, parmi lesquelles les *Batailles de Peterwardein* et de *Belgrade.* Ce sont en majeure partie de petits tableaux, d'ailleurs remarquables par une touche spirituelle de faire. D'autres appartiennent au prince de Lichtenstein et au Musée de l'Académie des Beaux-Arts. Dans son pays, Bredael n'a laissé aucune trace. Le Musée de Breslau possède également une œuvre de lui avec la date 1727.

F.-J. Van den Branden, *Galerie du Belvédère.*

BREDAEL (Joseph VAN), peintre de paysages et de champs de batailles, second fils de Georges Van Bredael, naquit à Anvers le 14 août 1688. Comme son cousin Jean-François, il passa un contrat avec le marchand de

tableaux Jacques De Wit, à l'effet de lui copier, pendant quatre ans, des tableaux de Breughel de Velours et de Philippe Wauwermans. Tandis que son cousin devait toucher, pour ces travaux, 10, 12 et 14 ducats, lui n'en devait recevoir que 6, 8 et 10. L'engagement dura plusieurs années (1736), à l'expiration desquelles Joseph se rendit à Paris, où il fut peintre du duc d'Orléans. Il fut reçu membre de l'Académie française et mourut dans son domicile du quai de la Ménagerie en 1739. Le Louvre possède de lui un *Camp de Cavalerie,* et le Musée d'Amsterdam une *Vue d'un village au bord de la mer.*

J. Van den Branden.

BREDAEL (Alexandre VAN), troisième fils de Pierre Van Bredael le vieux, peintre de figures et de monuments, naquit à Anvers le 1er avril 1663. Reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1685, il peignit, la même année, un tableau représentant la *Place de Meir à Anvers,* avec l'autel érigé pour célébrer le centenaire de la prise de la ville par le prince de Parme. Au Musée de Lille, il y a une autre œuvre du même genre avec une procession. La ville d'Anvers possède de lui une peinture datée de 1696, représentant le défilé de l'*Ommeganck,* le cortège municipal annuel, sur la Grand'Place. Ces œuvres dénotent une peinture facile. Alexandre Van Bredael mourut à Anvers en 1720.

Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

BREDAEL (Jean-François) le vieux, fils aîné d'Alexandre Van Bredael, peintre d'histoire sacrée et profane, de batailles, de foires, de chasses, naquit à Anvers le 1er avril 1686. Élève de son père, il se forma ensuite par l'étude de la copie des œuvres de Breughel de Velours et de Wauwermans, de la collection de Jacques De Wit, d'Anvers, qui le prit à son service pour quatre ans, exclusivement pour copier ses tableaux, et il paraît que le jeune Bredael fit preuve de tant de perfection dans ses copies, qu'on avait peine à les distinguer des originaux.

A l'expiration de ses quatre années d'engagement, Bredael accompagne Rysbraek, le sculpteur, en Angleterre, où il jouit de la protection de la Cour et de l'aristocratie, et se fit par son talent une position considérable. Marié en 1723 à Catherine De Ryck, qui appartenait à une famille flamande établie à Londres, il revint à Anvers en 1725, se fit inscrire à la Gilde de Saint-Luc, et bientôt après, en 1726, y occupa les fonctions de doyen, qu'il exerce encore en 1733, 1734 et 1735. Ses œuvres étaient d'ailleurs recherchées, non seulement à Anvers, mais en Hollande et en Allemagne, et lorsque Louis XV vint à Anvers en 1746, il fit appeler le peintre et lui acheta quatre tableaux : *Le Christ prêchant au bord de la mer, Le Christ faisant des miracles,* ainsi que des paysages. On voyait dans ces tableaux des multitudes de figures dans le goût des créations de Breughel de Velours. La plupart des seigneurs de la suite du roi favorisèrent également Bredael de leurs com-

mandes, au point que l'artiste, qui ne s'était pas attendu à pareille aubaine, en fit une grave maladie et faillit mourir. Il ne mourut toutefois que le 19 février 1750, laissant un fils, Jean-François, deuxième du nom, né à Anvers en 1729, également peintre, mais dont les œuvres sont restées inconnues.

J.-B. Descamps, qui paraît avoir beaucoup connu J.-F. Van Bredael, fait de ses œuvres un éloge qui ne s'est pas entièrement confirmé. Il dit que c'est lui qui a le plus approché de Breughel de Velours et de Wauwermans. « Sa réputation, bien établie, augmentera toujours », ajoute-t-il. On ne cite plus maintenant qu'un petit nombre d'œuvres de Jean-François Van Bredael, notamment à la Galerie de Dresde et à celle de Schwerin, ces dernières non signées toutefois.

J.-B. Descamps, *Vies des peintres flamands et hollandais*, t. IV, p. 240. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis des Antwerpsche Schilderschool.* — F. Schlie, *Bescheibendes Verzeichnis der Werke Alterer Meister in der Grossheizoglichen Gemälde Gallerir zu Schwerin.* — Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles* (art. Paul Mantz).

BRÉE (Mathieu-Ignace VAN), peintre d'histoire et de portraits, graveur et lithographe belge, né à Anvers le 22 février 1773, fut d'abord élève de l'Académie de sa ville natale, où il remporta le premier prix du cours supérieur en 1794, ensuite de P.-J. Van Regemorter, enfin, à Paris, élève de Vincent. En 1797, il remportait à Paris le deuxième grand prix de Rome avec un tableau de la *Mort de Caton d'Utique.* Il séjourna à Paris jusqu'en 1804, année où il fut nommé premier professeur à l'Académie d'Anvers, dont il ne devint directeur qu'en 1827, à la mort de Guillaume Herreyns. Il conserva ses fonctions jusqu'à sa mort.

Van Brée prit une part considérable au mouvement artistique belge, aussi bien sous le gouvernement français — où il jouit de la protection de l'impératrice Joséphine — que sous le gouvernement des Pays-Bas, qui lui valut le titre de peintre ordinaire du prince d'Orange, plus tard Guillaume II. Professeur aussi zélé que savant, il fit paraître une série considérable de modèles de dessin encore employés à l'Académie d'Anvers et dans les établissements du même genre d'autres villes.

Après avoir achevé cette publication importante (1821), Van Brée entreprit le voyage d'Italie où se trouvait alors son élève De Braekeleer, lauréat du concours de Rome de 1821. Reçu avec de grands honneurs, le peintre fut admis à faire le portrait de Pie VII, encore conservé au Vatican, et reçut des mains mêmes du Saint-Père la croix de l'Éperon d'or, ce même ordre qui avait décoré le Titien. Van Brée mourut à Anvers le 15 décembre 1839, après avoir occupé les fonctions de conseiller municipal. Sa statue, œuvre de J.-B De Cuyper, fut érigée en 1852 dans le vestibule du Musée.

Les débuts de Van Brée comme peintre appartiennent à un temps où la Belgique, province française, dépouillée de ses chefs-d'œuvre par le vainqueur, marquait à peine dans les arts. Van Brée eut également les défauts inhérents à l'époque de rénovation qui suivit la chute de l'Empire. Il eut le

bonheur d'assister au retour des œuvres enlevées par les Français. En France même, il avait obtenu du succès et travaillé pour l'impératrice Joséphine, qu'il avait intéressée à l'organisation, en Belgique, d'une académie de dessin, où les enfants pauvres étaient choisis dans les écoles selon leurs aptitudes. Napoléon avait commandé à Van Brée, pour le palais d'Anvers, deux vastes toiles, dont l'exposition fit sensation à Amsterdam : *Les Jeunes Athéniens dévoués au Minotaure* et *Regulus*. Les peintures ne furent jamais placées, et nous ignorons ce qu'elles sont devenues. Les esquisses sont au Musée de Bruxelles. Le roi Guillaume Ier, dont Van Brée peignit le portrait (Musée et Hôtel de ville de Bruxelles), commanda au peintre un grand tableau pour l'Hôtel de ville de Gand, *Guillaume Ier d'Orange intercédant auprès des magistrats de Gand la grâce des évêques de Bruges et d'Ypres*, tableau immense, exposé à Gand en 1818. Van Brée lui-même exécuta en lithographie la tête, de grandeur naturelle, du *Taciturne*. En 1817, le roi des Pays-Bas avait fait placer à l'Hôtel de ville de Leyde le *Dévouement de Vander Worf*, le bourgmestre en 1576, autre vaste tableau de Van Brée. A l'Hôtel de ville de Bruxelles, on trouve de Van Brée un portrait du roi Guillaume Ier; à Versailles, la *Visite de Napoléon et de Marie-Louise à Anvers*; enfin, au Musée d'Anvers, une grande page représentant la *Mort de Rubens*, œuvre extrêmement médiocre à tous les points de vue. Le Musée d'Amsterdam possède un portrait de Van Brée peint par lui-même. Celui d'Anvers, une autre effigie du peintre par son élève Van Ysendyck. Si Van Brée n'a laissé, comme peintre, aucune œuvre de marque, on doit lui reconnaître, comme professeur, une importance considérable. Le nombre de ses élèves fut très grand, et ce ne fut pas pour lui un mince honneur d'avoir formé les Wappers, De Keyser, De Braekeleer, Van Ysendyck et Wiertz, pour ne parler que de ceux-là.

Van Brée a gravé à l'eau-forte un buste d'après Rembrandt (B. 256) et s'est fait connaître comme lithographe dès le début de cet art en Belgique.

Immerzeel, *De Levens en Werken, etc.* — Siret, *Dictionnaire des peintres.* — Catalogue du Musée d'Anvers. — *Vlaamsche School.*

BRÉE (Philippe-Jacques VAN), peintre belge, frère cadet de Mathieu-J. Van Brée, naquit à Anvers le 1er janvier 1786. Il fut d'abord élève de son père Andreas Van Brée, puis de son frère Mathieu, et s'en alla ensuite à Paris, continuer ses études sous Girodet, d'où il passa en Italie en 1816. Van Brée séjourna aussi en Allemagne et en Angleterre. Il eut son heure de célébrité, et les Musées de Bruxelles et d'Anvers possèdent de lui des œuvres qui, pour le temps où elles virent le jour, n'étaient pas sans valeur. Le tableau de *Sixte-Quint gardant les pourceaux*, malgré l'exagération des tonalités, a des qualités de style et de composition, et sa *Grande Procession à Saint-Pierre de Rome*, le jour de la Saint-Pierre, est l'œuvre d'un homme incontestablement habile. Il y a moins de bien à dire du *Rubens peignant dans son jardin*, aussi au Musée de Bruxelles, et de l'*Abdication de Charles-Quint*, au Musée d'Anvers. Van Brée obtint la médaille de vermeil au Salon de

Bruxelles de 1833 et la médaille d'or en 1836. Il était Chevalier de l'Ordre de Léopold. Il mourut à Saint-Josse-ten-Noode, près de Bruxelles, où il avait pris sa résidence, le 16 février 1871. Il avait formé quelques élèves, dont L. Ricquier et G.-V. Genisson, le peintre d'intérieurs d'églises.

De Vlaamsche School. — Sources particulières.

BREYDEL (Charles), dit le Chevalier, peintre de batailles flamand, né à Anvers en 1678. Élève de Pierre Yckens et de Pierre Rysbrack, il travailla successivement à Francfort, Nuremberg et Cassel, où séjournait déjà son frère Frans. Plus tard, on le trouve à Amsterdam où il fit notamment de nombreuses copies pour le marchand Jacob De Vos. De retour à Anvers en 1703, il se fit inscrire en 1704 à la Gilde des peintres. Il y finit ses jours en 1733, après avoir séjourné quelques années à Bruxelles, à dater de 1723, et également à Gand, s'il faut en croire Descamps. Le même auteur ajoute que Breydel mourut à Gand en 1744, mais ce fait est formellement contredit par une annotation relevée par M. Vanden Branden dans les archives d'Anvers, et qui permet de fixer le décès du peintre en 1733.

Les œuvres du chevalier Breydel se rencontrent dans un grand nombre de musées. Elles dénotent une habileté incontestable avec un goût assez médiocre. On y constate l'influence de Rysbrack avec celle de Vander Meulen. La tonalité surtout manque de distinction et dépare presque toujours l'adresse bien flamande des procédés.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — J.-B. Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais.* — *Biographie nationale de Belgique.*

BREYDEL (François), peintre de portraits, d'intérieurs et de paysages, frère de Charles Breydel, naquit à Anvers en 1679 On ne connaît point son maître; Descamps suppose que ce fut Rysbrack. Les portraits de F. Breydel lui valurent d'abord quelques succès et le titre de peintre de la Cour électorale de Hesse-Cassel. Il ne se contenta pas d'ailleurs de ce seul genre, mais peignit aussi des mascarades dans des paysages et dans des intérieurs qui se rencontrent encore parfois sous sa signature, notamment dans la Galerie de Dresde. Chose remarquable, le Musée de Cassel ne possède pas un seul échantillon de son talent. Ayant travaillé dans d'autres villes de l'Allemagne, Frans Breydel passa en Angleterre, et Descamps assure qu'il y était encore en 1724. Ses sujets de conversations y furent recherchés, ajoute l'auteur, mais on les rencontre peu dans les Galeries anglaises, d'où il est permis de conclure qu'ils ont été attribués à d'autres maîtres. Frans Breydel vint mourir à Anvers en 1750, le 24 novembre. Descamps cite plusieurs de ses œuvres, représentant des tableaux de famille dans des paysages et également les portraits de tous les confrères de la Gilde de Saint-Sébastien d'Anvers.

J.-B. Descamps, *Vie des peintres flamands et hollandais,* t. IV, p. 206.

BRUEGHEL (Pierre), aussi **BREUGHEL** [Brueghel étant la forme ancienne des mots flamands en *eu* : Cuelen pour Ceulen (Cöln), etc.], dit le VIEUX, le DRÔLE, le BREUGHEL DES PAYSANS, peintre de sujets religieux et profanes de genre, également de paysages, et graveur, né à Breughel, près de Bréda, vers 1525. Il est le chef de la nombreuse lignée d'artistes qui ont illustré son nom, et l'un des représentants les plus géniaux de l'école flamande. Fixé de bonne heure à Anvers, il y fut l'élève de Pierre Coeck d'Alost, et admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1551, c'est-à-dire après la mort de Coeck. On dit qu'il fut également l'élève de Jérôme Cock, le graveur-marchand, mais ce ne fut probablement qu'après son voyage en France et en Italie que débuta sa collaboration aux travaux du célèbre éditeur.

On n'a sur le séjour de Brueghel en Italie d'autres données certaines que les beaux *Paysages alpestres* et sa *Vue de Messine*, exécutés en gravure et publiés par Jérôme Cock. Mariette vit dans la collection Crozat des dessins du maître datés de 1553 et marqués des mots *Romæ*. Il ajoute que par le style ces œuvres étaient dignes du Titien et, en effet, nul maître n'a rendu avec plus de grandeur les sites de l'espèce.

Influencé par les œuvres de Jérôme Van Aeken (Jérôme Bosch), Brueghel excella, comme lui, dans la représentation des diableries, des incantations, des apparitions monstrueuses, où sa féconde imagination excellait à enfanter des bizarreries sans nom.

Il avait d'ailleurs un sens véritable de la grandeur pittoresque, et son *Triomphe de la Mort*, au Musée de Madrid, est un chef-d'œuvre. Dans les scènes de la vie populaire et rustique, Brueghel est magistral. Bien qu'il fut de mœurs rangées et correctes, dit Van Mander, il se plaisait, en compagnie d'un négociant anversois, d'origine allemande, Hans Franckert, à fréquenter les fêtes, tirs à l'arc et noces au village, observant tout et atteignant par là ce degré de vérité qui donne un si grand charme à ses compositions. Le village de Hoboken, près d'Anvers, a une prédilection marquée dans le choix de ses motifs, et il en fait le théâtre de plusieurs de ses épisodes, tels que *Le Massacre des Innocents*, *L'Adoration des rois*, *La Fuite en Égypte*, etc.

Brueghel, arrivé à l'âge mûr, et sans doute vers 1563, épousa la fille de son ancien maître, Marie Coeck, qu'il avait, comme enfant, fort souvent portée dans ses bras. Le nouveau couple alla alors se fixer à Bruxelles, selon le désir de la veuve de Coeck. Ce fut là aussi que mourut, en 1569, le grand peintre de genre, et qu'il fut inhumé dans l'église de Notre-Dame de la Chapelle, ou son épitaphe, renouvelée en 1676 par David Teniers, petit-fils par alliance de Pierre Brueghel, existe encore. On n'y voit plus aujourd'hui que la copie du tableau de Rubens : *Le Christ donnant les clefs à saint Pierre*, dont l'original avait été peint expressément par le maître pour orner la tombe d'un artiste pour lequel il professait une grande admiration. Rubens, en effet, possédait dans sa galerie un nombre considérable de peintures de Brueghel, et il fit même graver sous sa direction un *Combat de Paysans*, par Lucas Vorsterman, qui dédia sa planche à Jean Brueghel, le

fils de l'auteur de la peinture qui est aujourd'hui au Belvédère de Vienne. Le *Christ* de Rubens, vendu en 1765, appartient aujourd'hui à la galerie Potemkin, à Bruxelles. Il en existe une gravure par Pierre De Jode le vieux, dont la sœur était la femme de Jean Brueghel de Velours. La veuve de Pierre mourut en 1578.

Le peintre laissait en mourant deux fils : Pierre, connu dans l'histoire sous le nom de Brueghel d'Enfer, et Jean, connu comme Brueghel de Velours, dont il vient d'être question.

Rares dans les collections belges, les œuvres de Pierre Brueghel se rencontrent surtout dans les Musées d'Allemagne, et plus spécialement à Vienne, à Madrid, et également dans quelques Musées d'Italie, entre autres à Naples où l'on voit de lui deux créations éminentes, peintes à la détrempe : *L'Avengle qui conduit des avengles* (sujet renouvelé de Jérôme Bosch) et la *Fraude du monde*, dont il existe une gravure par Wiericx.

En général, les peintures de Brueghel ne s'étendent que sur un petit nombre d'années. Les dates inscrites sur ses tableaux vont de 1559 à 1568. Cette dernière date figure sur un tableau de la Galerie de Darmstadt : *Des Paysans dansant autour d'un gibet sur lequel perche une pie.* Ce tableau, dit Van Mander, était une allégorie sur la médisance, et avait été légué par Brueghel à sa femme. Il détruisit beaucoup de dessins emblématiques avant de mourir, car la satire en était mordante, et le peintre eut peur qu'elle ne nuisît à sa femme. Lord Spencer possède un recueil de dessins de Pierre Brueghel que Dibdin qualifie de merveille.

Quel que soit le genre qu'il aborda, Brueghel révèle une supériorité très haute, autant par l'interprétation de ses sujets que par le mérite de leur exécution. Coloriste excellent, il excelle aussi à rendre l'attitude et l'expression de ses personnages, et ses tableaux sont, en réalité, des documents de premier ordre pour l'histoire de la vie du peuple au XVIe siècle. Il y a même ce détail que les paysans, conformément à l'ordonnance de Charles-Quint, portent un costume arriéré d'un demi-siècle. Comme paysagiste et comme mariniste, le grand peintre procède avec un égal souci de la vérité. Ses bateaux sont des modèles de précision. Frans Huys en a gravé une suite remarquable.

Brueghel a gravé quelques pièces à l'eau-forte et on lui attribue également un bois : *La Mascarade d'Ourson et de Valentin.* Pierre Vander Heyden *(a Merica)*, Wiericx, Hondius et Frans Huys ont plus spécialement reproduit ses dessins, publiés par J. Cock. C'est l'adresse du même éditeur qui figure sur les *Vue des Alpes*, dont nous attribuons la gravure au maître personnellement. Il existe plusieurs portraits de Pierre Brueghel. On le trouve de profil dans le recueil de Lampsonius : *Pictorum aliquot Germaniæ inferioris effigies*, et B. Spranger peignit de lui une autre effigie qui fut gravée en 1606 par Égide Sadeler, avec un encadrement de figures allégoriques.

Van Mander, *Schilderboeck*, et traduction française avec notes de H. Hymans. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Max Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpens.* — Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei.*

BREUGHEL (Jean), dit de Velours, peintre flamand, second fils de Pierre le vieux (le drôle), naquit à Bruxelles en 1568 et mourut à Anvers le 13 janvier 1625. Agé seulement d'un an quand son père mourut, il dut sa première initiation dans l'art à sa grand'mère, la veuve de Pierre Coeck, Marie Verhulst, citée comme une miniaturiste d'un talent supérieur et, en réalité, si Jean Breughel porta le surnom de Brueghel de Velours, à cause, veut-on, du luxe de son accoutrement, sa peinture elle-même méritait ce surnom, comme le pense Heineken. Ses tableaux sont presque des miniatures. Ce fut Pierre Goetkint, à Anvers, qui compléta son éducation artistique. Plutôt marchand que peintre, ce second initiateur mourut en 1583, alors, par conséquent, que son élève n'avait que 15 ans. Breughel ne paraît pas avoir eu d'autre maître. Il était, du reste, fort jeune lorsqu'il partit pour l'Italie, en traversant l'Allemagne, s'arrêtant un certain temps à Cologne. Il était à Rome en 1593, comme le prouve une *Vue du Colysée,* datée de cette année, puis passa à Milan, où il travailla pour le cardinal Borromée, dont il garda la faveur pendant toute son existence et avec lequel il correspondit de 1605 à 1624.

Jean Breughel fut inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1597. Marié à Élisabeth, la fille du graveur-éditeur, Gérard De Jode (1599), il devint peu de temps après, bourgeois de la ville d'Anvers (1601) et doyen de la Gilde. Le vaste talent du maître lui amena non seulement une grande fortune, mais des honneurs exceptionnels. Comme Rubens, il reçut le titre de peintre des archiducs Albert et Isabelle, gouverneurs des Pays-Bas, avec tous les privilèges et exemptions attachés à ce titre, et fut honoré d'une chaîne d'or avec une médaille aux effigies de Leurs Altesses. Quand naquit le dernier de ses enfants, en 1623, le cardinal Borromée fut le parrain et l'Infante Isabelle la marraine. Intimement lié avec Rubens, il fut appelé à diverses reprises à être le collaborateur de ce maître illustre, et l'on voit à la Pinacothèque de Munich, comme au Louvre, une *Madone entourée de fleurs,* due à la collaboration des deux artistes. Également au Musée de La Haye *Adam et Ève au Paradis terrestre,* une véritable perle, avec les petites figures peintes par Rubens, dans le plus délicieux des paysages de Jean Breughel. Van Baelen et Rottenhamer se prévalurent plus d'une fois, aussi, du concours du merveilleux artiste, expert, on peut le dire, dans tous les genres, et dont les œuvres sont souvent de véritables joyaux.

Jean Breughel, s'il peignit tous les genres, y excella. Moins dégagé que son père de certaines conventions d'école, il n'en fut pas moins un des exécutants les plus parfaits que nous offre l'école flamande, et, dans ses fleurs comme dans ses paysages, dont les plus attachants sont des bords de rivières que sillonnent des bateaux et dont les bords sont peuplés de figures et de fabriques, il suit la nature avec une incontestable fidélité. La nombreuse série de ses créations que l'ont voit à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, et qu'il peignit pour le cardinal Frédéric Borromée, constitue un des plus magnifiques ensembles que l'on puisse voir. La suite des *Éléments,* souvent répétée d'ailleurs, comme les *Cinq Sens,* lui fournissent l'occasion de donner

la preuve de l'incomparable délicatesse de son pinceau dans des accessoires sans nombre et des fonds délicieux. Les Musées du Louvre, la Pinacothèque de Munich, la Galerie du Prado à Madrid, le Belvédère à Vienne, le Musée de l'Ermitage, la Galerie du roi des Belges, la collection royale d'Angleterre nous font voir des spécimens de ce genre que l'on ne se lasse point d'admirer. Breughel excella aussi dans la peinture des oiseaux et des insectes, et prêta souvent son talent à d'autres artistes pour les œuvres de l'espèce. Il fut incontestablement influencé par Rubens, comme le fut par exemple Teniers, qui, après sa mort, épousa l'une de ses filles. Comme peintre de fleurs, son influence s'exerça surtout sur Daniel Seghers, le jésuite anversois, lequel cependant n'atteignit jamais la haute saveur de ses créations.

J. Breughel, marié deux fois, fut père de dix enfants. Ses filles épousèrent Jérôme Van Kessel, le peintre d'oiseaux et de fleurs, J.-B. Borrekens, le graveur, et David Teniers II.

Ses fils Jean et Ambroise furent des peintres à leur tour très méritants. Lorsqu'il mourut à peine âgé de 57 ans, trois de ses enfants, un fils et deux filles, succombèrent en même temps que lui, aux atteintes de l'épidémie qui régnait alors à Anvers. Le sculpteur Robert De Nole sculpta son monument, qui disparut avec l'ancienne église Saint-Georges d'Anvers, ainsi que le portrait, peint par Rubens, qui le surmontait. Son effigie a été gravée à l'eau-forte par Van Dyck, qui la peignit également (Pinacothèque de Munich).

Beaucoup de gravures furent exécutées d'après les œuvres de Jean Brueghel, surtout par W. Hollar, les Sadeler, Crispin de Passe et Nicolas De Bruyn. En France, Le Bas et ses élèves firent des planches capitales d'après ses créations. Très recherchées au XVIIIe siècle et payées des prix élevés, elles ne se présentent aujourd'hui que rarement, les principales étant immobilisées dans les collections publiques.

C. Van Mander, *Schilderboek*. — Catalogue du Musée d'Anvers. —Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Seubert, *Allgemeine Kunstlerlexikon*. — Waagen, *Handbuch*. — Crivelli, *Giovanni Brueghel, Pittor fiammingo, o sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Milano, 1868. — *Deutsche biographie*, III, 403.

BREUGHEL (Ambroise), peintre de fleurs et de paysages flamand, fils de Jean Breughel de Velours et de sa seconde femme Catherine Van Marienburg, naquit à Anvers le 10 août 1617. Élève de son frère Jean Breughel le jeune et de Henri Van Balen, il fut reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, comme fils de maître, en 1645 seulement. Le fait de cette réception tardive — le peintre avait 28 ans — prouve qu'il avait séjourné d'abord à l'étranger. Le fait est d'autant plus probable qu'il existe un testament d'Ambroise, fait en septembre 1639, ce qui paraît indiquer des intentions de voyage, probablement exécutées. Quoi qu'il en soit, Breughel, qui se maria à Anvers en 1649, fut successivement doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1653 et en 1671. Il mourut en 1675, le 9 février.

Les tableaux de fleurs d'Ambroise Breughel sont des plus remarquables par leur délicatesse, bien qu'ils soient de grandeur naturelle. Médiocrement habile sous le rapport de l'arrangement; ce qui le préoccupe surtout, c'est le fini du détail, et l'on peut dire que, sous ce rapport, il est extraordinaire. Les insectes, les papillons qui voltigent sur les fleurs, pourraient servir d'étude à un entomologiste. Les tableaux d'Ambroise Breughel ne sont pas communs. Le Musée de Bruxelles en possède un fort bel échantillon. L'église Saint-Jacques, à Anvers, possède de lui une guirlande de fleurs entourant la Vierge et l'enfant Jésus.

Catalogue du Musée d'Anvers (Rubens-Breughel). — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Max. Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

BREUGHEL (Abraham), fils de Jean Breughel le jeune, peintre de sujets religieux et de fleurs, né à Anvers en 1631. Il se rendit de bonne heure à Rome, où il reçut dans la Gilde le surnom de *Rhyngraaf.* Fréquemment confondu avec Ambroise, également peintre de fleurs, il n'apparaît avec certitude que dans un petit nombre de galeries, notamment à Turin, où l'on trouve de lui une *Sainte Famille avec des anges,* entourés d'une guirlande de fleurs. A Cassel, on lui attribue deux tableaux du même genre, des fleurs entourant des grisailles avec des amours. La date de sa mort est très inégalement rapportée. Nous adoptons comme la plus probable l'année 1690. Mariette eut l'occasion de voir son inscription parmi les membres de l'Académie de Saint-Luc à Rome, sous la date du 3 août 1670. On le nomme, dans cet acte, Abraham Brugola. Heinecken prétend que Abraham Breughel a gravé une planche sur bois. Cette pièce ne nous est point connue. Fiorillo donne à Abraham Breughel un fils Gaspard, élève de son père et le continuateur de son genre. Nous ne saurions préciser le fait, manquant pour cela de matériaux.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — *Biographie nationale de Belgique.* — Siret, *Dictionnaire des peintres.* — Füssli, *Supplém.* — Mariette. - Abecedario.

BREUGHEL (Jean), second du nom, fils de Jean Breughel de Velours et d'Isabelle De Jode, peintre de paysages, de fleurs et d'animaux, né à Anvers le 13 septembre 1601. Élève de son père, il se mit en route pour l'Italie, en compagnie d'Antoine Van Dyck, et visita successivement les principales villes, s'arrêtant surtout à Gênes, chez son cousin Louis De Wael, à Turin et à Milan où, notamment, il fut hébergé par le cardinal Borromée, l'ami et le protecteur de son père. Revenu à Anvers en 1625, en compagnie de Pierre Goetkint, l'éditeur anversois (Bonenfant), établi à Paris, il ne tarda pas à épouser la fille d'Abraham Janssens, le peintre, la nièce de Goetkint. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1625, il en fut le doyen en 1629. Sa vogue fut très grande et, de même que son père, avec les œuvres duquel ses travaux ont été fréquemment confondus, il eut pour collaborateurs

les premiers peintres de son temps : Rubens, Diepenbeke, Van Thulden, Van Balen. Jérôme Van Kessel, son beau-frère Josse De Momper, etc. Il trouva des protecteurs dans le duc de Savoie et dans l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas. Jean Breughel laissa un journal dans lequel sont consignés la plupart des faits de sa carrière et auquel sont empruntés les présents renseignements publiés par M. T. Van Lerius dans le catalogue du Musée d'Anvers. La date de la mort de Jean Breughel le jeune n'est point connue. D'après M. Van Lerius, il vivait encore en 1677. Van den Branden le trouve mentionné pour la dernière fois en 1678, date à laquelle il eut une violente altercation à la Gilde d'Anvers, avec un ancien doyen Pierre Van Breckevelt qui lui creva un œil.

Jean Breughel le jeune eut onze enfants dont cinq fils peintres : Jean-Pierre, Abraham, Philippe, Ferdinand et Jean-Baptiste.

Les tableaux de Jean Breughel ne se distinguent réellement de ceux de son père que par leurs dates. Tels sont par exemple les paysages de Dresde, dates de 1642, *L'Adoration des Mages,* de la Galerie de Munich, *La Vierge et l'Enfant Jésus,* au Belvédère à Vienne. La confusion des œuvres du père avec celles du fils est d'autant plus facile que l'on a la preuve que l'un et l'autre traitèrent les mêmes sujets. C'est ainsi que Jean le jeune reçut, en 1634, une somme de 300 florins pour avoir peint les *Cinq Sens,* un des sujets affectionnés par son père.

Catalogue du Musée d'Anvers. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — *Biographie nationale de Belgique.* — Max. Rooses, *Biographie nationale de Belgique.*

BREUGHEL (Jean-Baptiste), peintre flamand, fils de Jean Breughel, deuxième du nom et petit-fils de Breughel de Velours, naquit à Anvers en 1647. Il accompagna son frère Abraham en Italie, et séjourna à Rome où il reçut dans la « Bande » le surnom de « Meleagro ». Peut-être est-ce lui qui reçut le surnom de « Breughel le Napolitain » que beaucoup d'auteurs attribuent à Abraham. Van Gool affirme que ce fut lui, en ajoutant qu'il vécut principalement à Naples. Le même auteur ajoute qu'il croit avoir vu de lui, dans les Pays-Bas, des fleurs et des fruits d'Italie, fort remarquables. Le Musée de Turin possède un tableau représentant *Un plat de figues avec du pain,* attribué à Jean-Baptiste Breughel. On ignore la date de la mort de cet artiste, qui ne paraît pas être jamais revenu dans son pays natal.

J. Van Gool, *De nieuwe Schouburg der Nederlandsche Schilders, etc.,* t. II, p. 464. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — *Biographie nationale de Belgique.*

BREUGHEL (Jean-Pierre), peintre flamand, né à Anvers le 29 août 1628. Il était fils de Jean Breughel le jeune, et suivit le genre de son père, se distinguant surtout comme peintre de fleurs. Reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1646, il alla ensuite habiter Liége où il mourut; on ignore en quelle année.

F.-J. Van den Branden. *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

BREUGHEL (Pierre). Van Mander cite parmi les tableaux de Pierre Breughel (t. Ier, p. 303), *Une Folle Marguerite en train de se monter pour l'enfer*, en ajoutant : « je crois que ce tableau se trouve au palais de l'empereur ». Le nouveau catalogue du Musée du Belvédère, tome II, écoles des Pays-Bas, publié en 1884, fait connaître, sous le n° 753, une œuvre nouvellement exposée sous le nom de Pierre Breughel le jeune et qui n'est autre que la création désignée par Van Mander. C'est, en réalité, une *Tentation de saint Antoine*. Une femme monstrueuse y offre à boire au pieux anachorète, et, dans le ciel, une sorcière nue, montée sur un poisson volant, soutient à coups de balai un combat contre tout un ensemble de figures fantastiques dissimulées derrière un vaste entonnoir. Ce tableau provient, d'après le catalogue, du cabinet de l'empereur Rodolphe.

BREUGHEL (Philippe), peintre flamand, fils de Jean Breughel le jeune, né à Anvers en 1635, franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1655. Le 23 octobre 1657, son père l'envoya à Paris chez son oncle, le célèbre graveur Jean Valdor, qui faisait aussi le commerce. Il devait rester trois ans au service de Valdor pour y exécuter des travaux de peinture. Il partait, accompagné d'un frère, Ambroise, lequel devait rester quinze ans chez Valdor pour y apprendre le commerce. En 1662, il est de nouveau à Anvers comme « Constschilder nach Weisbar ».

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

BREUGHEL (Jean-Baptiste), peintre, né à Anvers en 1647, fils de Jean-Baptiste le jeune, cité dans « Röne Schilderbent *Meleager* ». Peut-être est-il aussi celui qui porte le sobriquet de *Neapoltasser*, que beaucoup ajoutent à Abraham Breughel. Ses œuvres signalées ne sont pas connues.

Van den Branden. — *Biographie nationale.*

BRIAS (Charles), peintre belge, né à Malines (Mechelen) le 22 avril 1798, mort à Bruxelles le 28 novembre 1884. Élève de l'Académie de sa ville natale, lauréat en 1818, Brias avait exposé dès l'année précédente, à Gand, un portrait en miniature du général Chassé, à cheval, au moment où il force la garde française à se replier à Waterloo. Bientôt après, il se rendit à Paris pour y poursuivre ses études et, à son retour (1822), se fixa à Bruxelles, d'où il envoya ses œuvres à diverses expositions. Après avoir exposé à Gand, en 1823, une vue d'après nature de l'*Entrée d'une Maison à Paris*, il remporta le prix de la peinture de genre, à Bruxelles, en 1824, pour un tableau représentant un *Marchand de Volailles endormi* auquel deux gamins enlèvent un coq qu'ils remplacent par un chat. Cette œuvre fut louée comme originale et acquise par un amateur d'Amsterdam. Un tableau de la collection Van den Bergen, vendu 720 florins à Bruxelles en 1858, est au Musée Fodor, à Amsterdam. Peintre ordinaire, Brias se fit une réputation par le fini extraordinaire de ses tableaux. En 1841, il remporta même la médaille à Bruxelles, puis, en 1844, obtint la Croix de l'Ordre de Léopold. Il fut, en 1830,

un vaillant patriote, et exposa sa vie dans plus d'un combat contre les Hollandais. Il fut décoré de la Croix de Fer en 1833.

Brias a gravé à l'eau-forte son propre portrait, en 1846, signé : Ch. Brias. Il a fait aussi une planche représentant *Un Vieux Pêcheur*, signée : C. B. Comme lithographe, on a de lui un portrait du pape Léon XII. Brias, qui était riche, laissa en mourant sa fortune aux pauvres de Bruxelles et de Malines.

Sources particulières.

BRICE (Ignace), peintre et dessinateur belge, dont Nagler fait l'éloge. Il était le fils d'Antoine Brice et naquit à Bruxelles le 2 avril 1795. Élève de l'Académie de Bruxelles et de son père Ignace Brice, il fut un des fondateurs de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles et prit part à ses premières expositions. Il peignit le genre et le portrait, et continua le cours de dessin ouvert par son père. On rencontre le nom d'Ignace Brice dans les catalogues des expositions de Bruxelles, Anvers, Gand et Amsterdam, de 1821 à 1828. *Portrait* (Bruxelles 1821); *Jeune Religieuse* (Gand 1826); *La Cuisinière et le Marchand de volailles* (Bruxelles 1827), aujourd'hui au Musée d'Amsterdam; *Marchand de fruits* (Anvers 1828). Brice était un dessinateur de talent, comme le prouve son portrait lithographié de *Thérèse Langhendries*, supérieure de l'hôpital de Bruxelles, morte en décembre 1823. Cette œuvre offre d'une manière si frappante l'esprit d'observation que l'on retrouve dans les créations de Madou, qu'elle fait croire à l'intervention de ce dernier. Ignace Brice est mort à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles), le 10 août 1866.

Nagler. — Sources particulières.

BRIL (Mathieu), peintre flamand, né à Anvers ou à Bréda en 1548, d'après son épitaphe à Santa Maria dell' Anima à Rome; en 1550, d'après Van Mander, qui lui donne 34 ans à l'époque de sa mort, arrivée en 1584. Les Bril étaient originaires de Bréda, et Van Goor (*Beschryving van Breda*) fait même mention d'un Mathieu Bril, peintre de fruits. A Anvers, par contre, en 1570, nous trouvons inscrits à la Gilde de Saint-Luc un Jacques et un Hans Bril, admis comme fils de maîtres.

Mathieu Bril se rendit jeune en Italie et acquit à Rome une vogue considérable sous le pontificat de Grégoire XIII. Il décora de ses paysages la Sala Ducale en compagnie de Jean Soens, de Bois-le-Duc, et la Sala di Consistorio (*Les Quatre Saisons*), aidé de son frère Paul Bril, qui le rejoignit à Rome et y fut son élève. La jeunesse de Mathieu ne l'empêcha donc point de se faire une grande réputation et d'avoir frayé la voie à toute une série de paysagistes, inspirés du Titien.

Les tableaux de Mathieu Bril, peints sur cuivre, sont rares. On les rencontre au Louvre, à Dresde, à Brunswick. Ils ne sont point signés et on les distingue difficilement de ceux de Paul Bril.

Hondius a publié, d'après Mathieu Bril, une importante série de planches gravées par S. Frisius, sous le titre de *Topographia variarum Regionum*.

Outre ces vingt-neuf pièces publiées à La Haye en 1614, Raphaël Sadeler a reproduit des paysages de Mathieu Bril, qui nous permettent de constater que les prédilections flamandes prenaient le dessus chez ce peintre, des influences italiennes. Ce fut toutefois un habile metteur en scène, et les sites quelque peu surchargés qui le séduisent, ne manquent pas de grandeur pittoresque.

C. Van Mander, *Schilderboeck*. — Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandisi a Roma*. — *Biographie nationale de Belgique*.

BRIL (Paul), peintre de paysages à fresque, à l'huile, enlumineur, graveur à l'eau-forte, frère du précédent, né à Anvers ou Bréda (ville d'où sa famille était originaire) en 1554, d'après son épitaphe à Santa Maria dell' Anima, en 1556 selon Van Mander, qui lui donne 48 ans en 1604. Bril n'est pas mentionné aux archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc. S'il ne vit point le jour à Anvers, — son testament parle de la maison paternelle à Bréda, — il y était venu de bonne heure et eut pour maître Damien Ortelmans, peintre obscur à la détrempe. Paul gagna sa vie jusqu'à sa quatorzième année à peindre des tablettes de clavecins, séjourna ensuite à Bréda, retourna à Anvers et, à l'insu de sa famille, partit pour Lyon et ensuite pour Rome, où il rejoignit son frère dont il fut d'abord l'élève, ensuite le collaborateur, enfin le continuateur. Mathieu et Paul Bril firent de compagnie les grandes peintures commandées par Grégoire XIII, et Paul les acheva après la mort de son aîné. Favorisé par Sixte-Quint et par Clément VIII, il fut appelé à l'honneur de décorer le Vatican de nombreuses peintures. L'immense paysage de la salle Clémentine, où est figurée la *Légende de saint Clément*, est de Paul Bril. Cette fresque a 68 pieds de long. Elle date de 1602. Paul Bril acheva les peintures de son frère à la salle Ducale et fit de nombreuses œuvres individuelles dans la galerie des Loges, dans la galerie Géographique, dans la Bibliothèque, etc. A Sainte-Marie Majeure, à Santa Maria in Valicella, à la Scala Santa, au Palais Mattai, dans la villa Rossiglieri, dans la villa Ludovisi et dans bien d'autres lieux se rencontrent tantôt des fresques, tantôt des peintures à l'huile, attestant la vogue du peintre. Il en arriva à ne prendre le pinceau que pour un minimum de cent ducats. Chez les Théatins du Monte Cavallo, il avait peint des paysages pour l'*Histoire de saint Bernard*, dont Balthasar Peruzzi avait peint les figures. A la villa Ludovisi, il collabora avec le Guerchin.

Paul Bril subit grandement l'influence du Titien et de Carrache. Ce dernier peignit même des figures dans un paysage de Bril (Louvre). Il est évident que la nature des sites du maître se ressent du Titien, et pourtant, pas plus que Mathieu, Paul ne s'identifia avec la nature italienne au point de dépouiller son caractère de Flamand. Ses paysages et ses marines se ressentent toujours des conceptions mises à la mode par les Patenier et les Bles, et reprises par d'autres avec plus ou moins de succès. La ligne est grande et belle, imposante. Les marines de Bril ont un souffle poétique incontestable, et certains de ses paysages ont même été confondus, assure Waagen, avec

des œuvres de Claude Lorrain. Ce dernier fut d'ailleurs influencé par Bril, qui fut le maître de A. Tassi, le maître de Claude.

Paul Bril ne fut pas seulement peintre habile, il fut également un miniaturiste de premier ordre, comme le prouvent certaines de ses peintures dans ce genre existant à la vieille résidence de Munich.

On possède également de lui d'excellentes eaux-fortes tracées d'une pointe à la fois savante et légère.

Bril mourut à Rome le 7 octobre 1626, et fut inhumé à Santa Maria dell'Anima. Son testament, qui est du 24 septembre, fait connaître sa femme, Ottavia Barra; ses fils Cyriaque et Luca Rutilio, sa fille Faustina. Il résulte de cette pièce publiée par M. Bertolotti, que Luca Rutilio était prisonnier chez les infidèles.

Les œuvres de Paul Bril ont de tout temps été rares dans les Pays-Bas. Rubens en possédait une : *L'Histoire de Psyché,* et Van Mander cite, avec grande admiration, une *Vue du Campo Vaccino*, appartenant à Henry Van Os, et qui est maintenant au Louvre. Le Louvre, du reste, possède huit peintures de Bril, et il y en a un nombre considérable au Palais de Fontainebleau. Dans presque tous les Palais de Rome, dans presque tous les Musées d'Italie, à Madrid, en Allemagne (il y a neuf tableaux à Dresde), à Munich, à Schwerin, à Berlin (quatre tableaux), à Amsterdam, à Saint-Pétersbourg, à Hampton Court, etc., se rencontrent des œuvres méritoires du maître. Les élèves principaux de Bril sont P. Van Nieulandt, B. Lauwers, Agostine Tapi.

Baglione, *Baldinucci.* — Malvaná, *Pittori Bolognesi.* — Van Mander. – Bertolotti, *Artisti Olandisi e Belgi a Roma.* — E. Fetis, *Les artistes belges à l'étranger* — Ch. Blanc, *Histoire des peintres* (École flamande). — *Biographie nationale de Belgique.*

BROECK (Crispin VAN DEN), peintre et dessinateur flamand, né à Malines en 1524. Van Mander le comprend parmi les élèves de Frans Floris. Il fut admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1555, mais continua, semble-t-il, d'habiter sa ville natale jusqu'en 1558. En effet, dans un contrat passé le 27 juillet 1558 entre Van den Broeck et Hubert Goltz (ius), ce dernier loue sa maison, sise à Anvers, avec les meubles qui s'y trouvent, à C. Van den Broeck, habitant Malines, pour un terme de deux ans, à dater de la Saint-Bavon (1er octobre) 1558. En 1559, Van den Broeck sollicite et obtient, à Anvers, le droit de bourgeoisie. Le Musée de Bruxelles possède de sa main un *Jugement dernier*, de moyenne grandeur, daté de 1560. Le même sujet se répète dans deux créations des Musées d'Arras et d'Anvers, cette dernière datée de 1571. Barbara Van den Broeck, plus tard femme de C. Van Gueborn, fille du peintre, en fit une gravure. Quoique très influencé par Frans Floris, Van den Broeck est cependant un peintre habile et un compositeur de beaucoup de talent, deux qualités que Van Mander loue particulièrement en lui. Il abonde en gravures d'après ses dessins, et il fut l'un des collaborateurs les plus actifs de l'imprimerie Plantinienne. Dès l'année 1566, il fit pour la célèbre imprimerie anversoise, des premiers dessins. En 1571

suivirent ses planches pour les *Humanæ Salutis Monumenta*, d'Arias Montanus, et les comptes de Plantin prouvent qu'il prit également part à la grande Bible latine en 1583. Ce fut lui qui dessina les frontispices de la *Description des Pays-Bas*, de Lodovico Guicciadini (1581), et l'on peut surtout mentionner sa grande et importante composition relative au sac d'Anvers par les Espagnols (1576), gravée par Adrien Collaert.

Les peintures de Crispin Van den Broeck sont rares. Une *Adoration des Mages* à Vienne, une *Sainte Famille* à Madrid, un *Calvaire* au Musée des Hospices d'Anvers, sont, avec le *Jugement dernier* mentionné plus haut, les créations les plus notables du maître. On lui attribue, sans preuve toutefois, le portrait de Plantin, de 1578, conservé au Musée Plantin à Anvers. Nous savons, par Van Mander, qu'il acheva les peintures inachevées de F. Floris.

Il y avait jadis à l'Hôtel de ville d'Anvers un tableau de Crispin Van den Broeck, commandé en 1582, au prix de 500 livres. On ignore ce qu'est devenue cette œuvre dont le sujet n'est pas indiqué.

Van Mander déclare que Van den Broeck est mort en Hollande sans qu'il sache la date de son décès. Les enfants du peintre habitaient la Hollande, et lui-même séjourna un certain temps à Middelbourg en 1584, mais il paraît être mort à Anvers avant le 6 février 1591, date à laquelle sa veuve est mentionnée dans un acte authentique. En revanche Plantin, parlant de lui dans une lettre de 1587, dit que sa fille Isabelle a épousé le peintre Jean De Vos (père du célèbre Corneille De Vos), et que la famille est partie pour la Hollande, ce qui s'explique, sans doute, par la situation troublée du pays. Pour se faire une juste idée du talent de Van den Broeck, c'est surtout l'œuvre des frères Wiericx qu'il faut parcourir.

Les estampes d'après ses dessins sont signées *Crispinus, Crispine,* mais ne sont jamais, comme gravure, l'œuvre personnelle du peintre.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Van Mander, *Schilderboeck,* et traduction française de H. Hymans. — Max Rooses, *Plantin et l'imprimerie Plantinienne.* — Jame Weale, *Le Beffroi,* t. III, p. 254. — L. Alvin, *Catalogue raisonné de l'œuvre des frères Wiericx.*

BROECK (Élias VAN DEN), peintre de fleurs flamand, né à Anvers vers 1653, et âgé par conséquent d'une vingtaine d'années en 1673, lorsqu'il fut admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc. C'était un peintre extrêmement soigneux et délicat dans l'exécution de ses motifs. Il ne paraît pas avoir eu tout d'abord un très grand succès, car il s'engagea vis-à-vis d'un marchand à travailler exclusivement pour lui, au taux de 150 florins par an. Et ceci arriva en 1674, l'année qui suivit la maîtrise.

La grande délicatesse des détails nuisit à la réputation du peintre que l'on accusa de ne point peindre ses papillons, mais de les coller vivants sur ses panneaux. Il alla alors se fixer à Amsterdam, où il mourut en 1708, et fut inhumé le 6 février. Sa femme Maria Lenaerts lui survécut de deux mois à peine.

Les tableaux de Van den Broeck, du moins ceux qui figurent sous son nom,

sont rares. Les Musées d'Amsterdam, de Rotterdam, le Belvédère à Vienne, la Galerie du prince de Liechtenstein, enfin la Galerie de Schwerin possèdent des échantillons de son talent.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — A.-D. De Vries, *Biographische Aanteekeningen betreffende Amsterdamsche Schilders, etc.*, p. 15.

BROEDERLAM (Melchior) [BROEDERLAIN], peintre flamand, né à Ypres, où ce nom est fréquemment rencontré vers 1350. Mentionné d'abord en 1382-1383 comme peintre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, il était revêtu du titre de « varlet de chambre » de ce prince (1385), avec une pension annuelle de 200 francs. La nature des travaux qu'il fut appelé à exécuter, est assez diverse, car il peignit à l'huile des bannières sur soie, des sièges, des carrosses également (1389 et 1391), des devises pour le château de Hesdin, résidence de son maître. On connaît heureusement de Broederlam des travaux d'une importance plus considérable, notamment des retables pour lesquels il fut associé au sculpteur Jacques de Baerse, de Termonde (1392), et dont deux existent encore au Musée de Dijon, après avoir appartenu à la Chartreuse de cette ville bourguignonne. Ces tableaux devaient être considérés comme ayant une grande valeur, attendu qu'on les paya 800 francs (1398 et 1399), sur l'estimation de Josse Van Halle, orfèvre, de Claux (Nicolas), de Sluter, le célèbre sculpteur du puits de Moïse à Dijon, de Jean Malonel, de Jean Van Haacht et de Guillaume de Beaumez, tous célèbres.

Jusqu'en 1410, il est question de Melchior dans les comptes de la ville d'Ypres, car, à cette époque, la municipalité le chargea de donner les modèles d'un lys, d'un lion et d'une rose d'argent, destinés à être donnés en prix aux concours organisés par le magistrat pour la célébration du « Tuindag », la grande fête locale. On présume que Broederlam n'aura pas survécu à l'année 1410, car il n'est plus question de lui à partir de cette année dans les archives locales. On a la preuve qu'il habitait Ypres, car le duc de Bourgogne lui accorda, en 1394, une somme de 60 francs « pour les réparations d'une maison située à Ypres » et lui appartenant.

Biographiquement, c'est tout ce que l'on a pu recueillir jusqu'à ce jour sur ce contemporain des Frères Van Eyck, dont la statue maintenant orne la façade des Halles d'Ypres.

Quant aux peintures qui nous renseignent sur sa valeur, elles constituent un composé où la sculpture l'emporte sur elles en importance. La partie du travail réservée à Jacques de Baerse nous montre la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, un *Martyre de saint* indéterminé, la *Tentation de saint Antoine*, l'*Adoration des Mages*, le *Crucifiement* et la *Déposition de la Croix*. C'est à l'extérieur de ces sculptures qu'apparaissent les peintures de Broederlam. Elles représentent la *Salutation angélique*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte*.

Ces créations, dont le style cadre à peine avec la distinction qui déjà se révèle dans les œuvres des frères Van Eyck, sont pourtant exécutées avec un

soin remarquable et, pour les parties les mieux conservées, ont un éclat de coloris que pourrait expliquer l'emploi de la peinture à l'huile. Il résulte, en effet, d'un compte de 1397, que Broederlam se servait, comme nous l'avons dit, de ce procédé pour la décoration de ses bannières. Dans la *Visitation*, un paysage fleuri sert d'arrière-plan, et si maladroit que soit le terrain où passe la sainte Famille pour la *Fuite en Égypte*, même, ici, il y a des intentions qui dénotent un progrès. Les fonds d'or remplacent le ciel. Les types sont loin de se faire remarquer par leur distinction, et Förster voit dans Broederlam l'ancêtre des Breughel et des Teniers.

Nous faisons oberver que nombre de miniaturistes flamands de la même époque se signalent par un réalisme pareil.

Waagen, *Handbuch*. — *Biographie nationale de Belgique*, t. III, p. 78. — Crowe et Cavalenseelle (édit. Springer). — Förster, *Denkmale*, X. — Alph. Van den Peereboom, *Ypriana*, t. I, II et V (1878-1881). — De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*. Introduction, LXXIII; t. I, p. 575. — Woermann, *Geschichte der Malerei*, t. I, p. 407.

BROEDERLAM (Ryck [Richard]), peintre flamand, peut-être le fils de Melchior, vivait et travaillait à Ypres au XVe siècle. Les travaux, comme ceux de son homonyme, sont souvent assez humbles, bien qu'on le qualifie de « portraturewerkere ». Il était même, en 1447, sonneur de cloches de la ville, et touchait, de ce chef, 44 livres parisis. En 1459, il peignit des vitraux pour les Halles d'Ypres; en 1450, fit des peintures décoratives pour le local dit le « Besant », dépendant de la ville. En 1460, on le charge de restaurer les portraits des comtes et comtesses de Flandre, peints à la Halle-aux-Draps. Comme peintre de la ville, il fut chargé de dessiner les costumes des arbalétriers, archers et autres agents salariés de la ville qui, annuellement, au mois de juillet, à la veille de la fête communale, recevaient de nouvelles robes. Malheureusement, il n'y a aucune œuvre de Ryck Broederlam pour attester sa valeur artistique.

A. Van den Peereboom, *Ypriana*, t. I, II et V.

BROERMAN (Eugène), peintre et dessinateur, né à Bruxelles en 1860. Fut élève de l'Académie des Beaux-Arts et de l'atelier de son directeur, Jean Portaels. Lauréat en 1881 du concours Godecharle, au Salon de Bruxelles, où il avait exposé *Le Pauvre Lazare*, il voyagea durant trois années aux frais de l'État. Ses œuvres, empreintes d'un grand style, apparurent dans les Salons suivants : *Dévouement filial* (Cléobis et Biton, 1883); *Ave Maria*, souvenir d'Italie (id.); *Après la lutte* (1887); *Oliva* (Musée de Bruxelles, 1887); *Le Dimanche matin à la Grand'Place de Bruxelles* (dessin); *Dante*, figure en pied (1888) [morceau empreint d'un grand caractère]. Vinrent alors des portraits, entre autres celui de M. Paul Janson, un parlementaire très en vue, interprété d'une manière absolument remarquable. Ayant fait figurer avec succès dans les expositions d'autres effigies, l'artiste consacra plusieurs années à un ensemble de portraits dessinés des hommes marquants de la Belgique dans les sciences, les arts, la politique. Une salle

fut consacrée à cette collection au Musée de l'État, où elle resta exposée quelque temps après avoir été exposée dans diverses villes de province et à Paris. On en fit alors, sous le titre *Célébrités nationales*, un volume de cinquante-cinq planches accompagnées d'un texte historique (Anvers, Dero frères, éditeurs, 1893). Les originaux ont, depuis, disparu du Musée. (L'auteur fut décoré de l'Ordre de Léopold.) Broerman ayant fait un séjour dans le midi de la France, en rapporta une série d'études peintes et qu'il exposa à Paris et en Belgique : *Les Alycamps à Arles; Le Cloître de Saint-Trophime*, etc., dédiées à F. Mistral, le grand poète français. En 1903 fut exécuté un grand portrait allégorique du ministre d'État belge le baron Lambermont. Ce carton, objet d'une souscription publique, est déposé au Musée d'Anvers. A diverses reprises, l'État belge eut recours au talent de l'artiste pour l'exécution des projets d'affiches et surtout de diplômes accompagnant des médailles conférées à l'industrie, au travail, au courage et au dévouement. Le nom de Broerman s'est identifié avec l'œuvre de « l'Art public » ou de « l'Art de la Rue ». Successivement à Bruxelles, à Liége, à Paris, ont été tenus, avec le concours zélé de l'artiste, des congrès dont les résolutions tendent à combattre le mauvais goût dans les manifestations d'art public. Broerman s'est fait aussi le promoteur de la décoration, par la peinture et la sculpture, de certaines façades. Le succès n'a répondu que partiellement à son effort. A l'Hôtel de ville de Saint-Gilles, près Bruxelles, Broerman a décoré de ses peintures la salle du Conseil. Ce sont des allégories dont les personnages, vêtus de costumes modernes, mettent en *relief* les institutions nationales. Au Salon de Bruxelles de 1910, on a vu de l'artiste une grande toile intitulée l'*Ave Maria des pêcheurs*. Broerman a fait, en 1904, un remarquable portrait de lui-même, reproduit par la photolithographie.

Sources particulières.

BROERS (Gaspard [Jaspar]), peintre de batailles flamand, né à Anvers en 1682. Mis en apprentissage en 1695 chez J.-B. Van der Meiren, il devint franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1703 Il mourut à Anvers en 1716. On trouve de lui une grande toile ($2^{m}37$ sur $1^{m}63$), *La Bataille d'Eeckeren* (1703), au Musée Plantin à Anvers, et deux tableaux de plus petite dimension dans la Galerie de Dresde.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Le même, *Catalogue du Musée Plantin.*

BROERS (François), franc-maître de la « Lucas Gilde » à Anvers en 1665-1666.

Les Liggeren. — Van Lerius et Rombouts.

BRON (Philibert-Joseph), peintre et dessinateur belge, né à Mons (Hainaut) le 23 novembre 1791, mort à Schaerbeek (Bruxelles) le 9 septembre 1870. Bron fut élève de l'Académie de sa ville natale et lui fit quelque honneur, bien que artiste secondaire. Il prit part à beaucoup d'expositions de son

pays natal comme peintre d'histoire, de genre et de paysage. En 1830, il exposa un *Clair de lune*, un *Grec vainqueur d'un Musulman*. Son tableau, *Une brouille entre amants*, exposé à Mons en 1843, fut remarqué. L'église Sainte-Élisabeth, à Mons, possède de Bron un tableau du *Jeune Tobie et l'Ange*. Bron s'adonna à la lithographie lors de l'apparition de cet art. Il lithographia spécialement des portraits. Nous pouvons citer ceux de *Parmentier*, l'inventeur de la pomme de terre, et de *Vauquelin*, le chimiste. On lui doit aussi des vues de Mons.

L'artiste s'était fixé depuis longtemps à Bruxelles à l'époque de sa mort.

De Villers, *Le passé artistique de Mons*. — Sources particulières.

BRUCK (Armand), peintre de genre, né à Ypres le 5 février 1804, mort le 13 mars 1871. Il y a de lui au Musée de Dartigen un *Intérieur de l'église Saint-Martin*.

A. Van den Peereboom, *Ypriana*. — Immerzeel, p. 94.

BROU (Charles DE), peintre et graveur belge, né à Bruxelles le 23 mars 1811, mort dans la même ville le 13 juillet 1877. Élève de l'Académie de sa ville natale et de Paelinck, De Brou se consacra spécialement à la peinture de genre. Il fit figurer des tableaux et des dessins à diverses expositions, à dater de 1827 jusqu'au moment où, vers 1845, un accident lui fit une blessure à la colonne vertébrale qui le contraignit à une immobilité absolue.

Recueilli par le duc d'Arenberg, aux enfants duquel il avait donné des leçons, il demeura étendu l'espace de vingt ans. Ce fut pendant cette période qu'il exécuta une série de gravures d'après les miniatures des plus précieux manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, planches insérées dans le catalogue de cette annexe de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Ces planches sont supérieurement exécutées au trait.

Familiarisé par Paelinck avec les gravures anciennes, De Brou s'attacha de plus en plus à l'étude de l'iconographie et se fit dans cette branche une véritable réputation. Lorsque, en 1865, il fut en état de se relever de sa longue indisposition, il joua un rôle important dans son pays comme membre des diverses commissions artistiques. Il était, en outre, conservateur des collections de la sérénissime maison d'Arenberg. Ce fut là qu'il mourut.

Sources particulières.

BRUCK (Pierre-Amand DE), peintre belge, né à Ypres le 5 février 1804, mort le 12 mars 1871. Élève de l'Académie de sa ville natale, De Bruck poursuivit ses études à Paris sous la direction de Ch. Lefèvre et de Bouton. Dès l'année 1832, nous trouvons ses œuvres aux expositions : *Ruines d'un couvent; Édouard d'Angleterre errant dans les montagnes d'Écosse* (Gand, 1832); *Le Confessionnal; Laboratoire d'un chimiste* (1835). La ville d'Ypres possède de lui un *Intérieur de l'église Saint-Martin*. En 1833, Bruck exécuta pour les fêtes de la ville un diorama du siège d'Ypres

par les Anglais et, au mois d'août 1854, composa un char du cortège organisé pour le jubilé de Notre-Dame de Tuin.

A. Van den Peereboom, *Ypriana*. — *Catalogue du Musée de la ville d'Ypres*. — Immerzeel, *De Levens en Werken, etc.*

BRULLE (Albert DE) ou **VAN DEN BRULLE**, sculpteur en bois, né à Anvers vèrs 1570, si, comme l'assurent ses biographes, il exécuta, à l'âge de 25 ans, en 1595-1599, les quarante-huit stalles du chœur de San Giorgio Maggiore à Venise. Ces stalles représentent la vie de saint Benoît et firent à leur auteur une grande célébrité, bien que, comme le dit Selvatico, elles ne brillent pas par leur bon goût. On ne possède aucun autre renseignement sur Albert De Brulle.

Biographie nationale de Belgique. — Moschini, *Guida di Venezia*. — Selvatico, *Sulla Architettura e la Scultura*. Venezia, 1847. — Seubert, *Lexikon*.

BRULS (Louis-Joseph), peintre belge, d'histoire, de genre et de portraits, né à Ubach (Prusse rhénane) le 15 avril 1803, naturalisé Hollandais en 1823, puis Belge après la révolution de 1830, mort à Rome le 19 décembre 1882. Élève de l'Académie d'Anvers et de Guillaume Herreyns de 1820 à 1826, Bruls se fixa ensuite à Liége et à Maestricht, puis, à dater de 1837, à Rome, où son séjour fut pour ainsi dire constant jusqu'à l'époque de sa mort. Il a laissé dans son pays des œuvres nombreuses, plus particulièrement à Maestricht, où se rencontrent de lui un grand nombre de portraits. L'église Saint-Mathieu, de la même ville, possède de lui un *Chemin de la Croix*. Un autre *Chemin de la Croix* se trouve à l'église de Kerckrade, dans le Limbourg hollandais, avec une *Sainte Vierge* de la main de Bruls. Dans l'église d'Ubach, on voit une *Vierge* et un *Saint Joseph*. En 1848, Bruls peignit un important tableau, *Les Croisés à Venise*, son œuvre la plus importante, aujourd'hui dans un château aux environs de Liége. Cette œuvre figura avec succès à l'Exposition d'Anvers de 1849. Le Comte de Flandre, à Bruxelles, possede de l'artiste un tableau, *La Décoration de l'autel de la Vierge*. Bruls peignit d'après nature le portrait du pape Pie IX (comte de Meeus, à Bruxelles). Ses œuvres se signalent par une grande finesse de coloris et beaucoup de soin dans l'exécution. Bruls était président du Comité de l'église Saint-Julien des Belges à Rome Il fut nommé Chevalier de l'Ordre de Léopold le 15 décembre 1862.

Sources particulières.

BRUSSEL (Paul-Théodore VAN), peintre de fleurs hollandais de grand mérite, né le 16 janvier 1754 à Zuid-Polsbroek, près de Schoomhoven, où son père était pasteur protestant. Élève d'Augustini, de V. Van der Vinne et de H. Meyer, à Harlem, il se fit une réputation considérable, surtout pour la décoration des panneaux de cheminées selon la mode du temps. Ses œuvres sont encore recherchées en Hollande, et l'on en cite plusieurs qui ont atteint dans les ventes de hauts prix. Van Brussel, qui s'était fixé à Amster-

dam, y périt par accident en se noyant le 17 mars 1795. Ses tableaux sont peu communs.

Van den Eynden en Van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, t. II, p. 403. — Immerzeel, *Levens en Werken*.

BRUSSEL (Herman VAN), peintre de paysages et surtout graveur à l'eau-forte, né à Harlem le 8 octobre 1763, mort à Utrecht le 23 février 1815. Élève de J.-B. Brandhoff et de C. Henning, il s'appliqua avec un soin particulier à l'étude du paysage et des vues de ville, et livra surtout un nombre considérable de dessins à l'encre de Chine, plus fréquemment rencontrés dans les collections que ses tableaux. Van Brussel se fit en Hollande une réputation comme peintre de décorations théâtrales et travailla, en cette qualité, pour la scène d'Amsterdam, pour le château royal du Loo, sous le roi Louis, ainsi que pour les sociétés dramatiques *Kunstliefde* à Harlem et à Utrecht. Sa principale notoriété, toutefois, repose sur d'excellents paysages à l'eau-forte, œuvres dans lesquelles l'artiste se montre un digne descendant des anciens Hollandais. Le choix de ses motifs est excellent, sa touche large et brillante et l'effet de ses groupes d'arbres souvent magistral. Van Brussel a gravé aussi quelques portraits. Il se servait d'un monogramme reproduit dans *Nagler Monogr.*, t. II, n°s 721 et 1621. On trouve à cette dernière place une liste de ses œuvres.

Son portrait a été gravé par Bagelaar d'après W. Hendriks. On trouve dans l'*Algemeen Konst en Letterbode*, du 17 mars 1815, un poème à son honneur.

Van den Eynde en Van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*. — Nagler, *Lexikon*, t. II, p. 177. — Idem, *Monogr.*, t. II, p. 682.

BRUYCKER (Jules DE), peintre aquarelliste et graveur, né à Gand le 22 mars 1870, élève du peintre gantois Tytgadt et de l'Académie des Arts de sa ville natale. Il ne parvint à l'art que tardivement, mais ses premières productions ont été immédiatement accompagnées de succès. Il fit son domaine de petites scènes du peuple observées de très près et avec un humour bien flamand. En 1902, il exposa une *Scène du marché du Vendredi* qui nous montre les revendeurs érigeant leurs échoppes. Ce tableau fut acquis par l'État pour le Musée de Bruxelles. L'artiste nous conduit dans les mêmes domaines dans ses *Balayeurs de rues*, *Marché à Gand* (1904), *Paysans* (1905), *Scène de la rue, Marché Saint-Jacques, Foire annuelle à Damme* (1907), *Marché à Gand* (1907). Toutes ces œuvres sont en possession privée à Gand. Le Musée de Gand possède une quantité de gravures de De Bruycker qui sont du même domaine et du même esprit plein d'humour.

Durendal, 1906, H. 5 (voir A. Dutry, *Art moderne*, 1907). — Renseignements personnels.

BRUYCKER (François-Antoine DE), peintre belge contemporain, né à Gand le 18 novembre 1816. Après avoir remporté des succès à l'Académie de sa ville natale, il se rendit à Anvers (1837) et y devint l'élève de

Ferdinand De Braekeleer. De Bruycker suivit le genre de son maître et remporta des succès à de nombreuses expositions de son pays et même à l'étranger. Ses principaux succès furent remportés aux Expositions de Bruxelles 1851, 1854 et 1857. A la première, l'*Attente* fit sensation. Dès l'année 1845, il avait remporté la médaille au Salon de Bruxelles avec ses tableaux *La Dentellière, Jeunes filles jouant à la main chaude* et *En as-tu souvenance?* De Bruycker a un tableau dans la Galerie royale de Wurtemberg et à la Stuttgart Galerie.

Piret. — Immerzeel. — Sources personnelles.

BRUYN (Abraham DE), graveur et éditeur flamand, né à Anvers en 1540, mort à Cologne (?) en 1587. Son nom apparaît pour la première fois sur une série de petites frises avec sujets de chasse, dans le goût de Virgile Solis, pièces datées de 1565 et 1566. De 1588 est daté un sujet de l'Apocalypse où, à la tête des légions célestes, chevauche le Père éternel accompagné de saint Jean. Le graveur se signale ici comme doué d'une technique tout à fait remarquable, au milieu des graveurs flamands de son époque. En 1570, De Bruyn était fixé à Bréda, ville où Christophe Plantin lui adressait la commande de diverses planches pour *Humanæ salutis monumenta* d'Arias Montanus. Les dessinateurs de ces planches sont Peter Van der Borcht et Crispin De Passe. En 1577, nous trouvons le maître à Cologne. Gaspard Rutz (Rutus) édite alors de lui un recueil : *Omnium poene Gentium imagines,* en quarante-sept planches, document des plus précieux pour l'histoire du costume. Le séjour de De Bruyn à Cologne paraît s'être prolongé jusqu'en 1578, date que nous trouvons inscrite sur le beau recueil : *Imperii ac sacerdoti ornatus,* qu'il dédie à l'électeur Gebard Truchsess; le texte était d'un prêtre gantois, Adrien Damman. Le graveur, cependant, était de retour à Anvers en 1580 et y faisait inscrire à la Gilde de Saint-Luc un élève, peut-être son fils, Adriaen De Bruyn. Au cours de l'année suivante, l'éditeur Joost De Bosscher donne en soixante planches, titre compris, une nouvelle édition des *Imagines Gentium peculiaris vestitus.* Dans une supplique adressée la même année à l'archiduc Mathias, De Bruyn se plaint de l'usurpation de son privilège par Gaspard Rutz. De Bosscher publiait ensuite une série de dix-huit planches de costumes des dignitaires ecclésiastiques et des ordres monastiques : *Exhibemus hoc libello Romani Pontificis, episcoporum, monachorum aliorumq. sacerdotum imagines. Antv. 3 Augusti 1581.* Jusqu'en 1584, le nom de De Bruyn apparaît sur des estampes excellentes d'ornements mélangés de sujets mythologiques. Conjointement avec Frans Huys, il met au jour les portraits en pied de divers personnages royaux et autres de son temps : Philippe II, ses épouses Marie d'Angleterre, Élisabeth de Valois et Anne d'Autriche; Charles IX et la reine Isabelle d'Autriche sa femme; Élisabeth d'Angleterre; le duc d'Albe, etc., planches petit in-folio, de la plus grande rareté, éditées à Anvers par Hans Liefrinck. Nous connaissons également de lui une suite de petites estampes représentant, à cheval, des habitants d'Anvers et notamment des membres de la Hanse teutonique. En 1875, a paru à Bruxelles, chez l'éditeur Van Trigt, une reproduction, en fac-

similé de l'édition de 1581, des *Costumes civils et militaires des peuples*, réduite à trente-trois planches, avec un texte par Aug. Schoy.

Sources personnelles.

BRUYN (Nicolas DE), graveur et dessinateur anversois, fils d'Abraham De Bruyn. La date de naissance de cet artiste est assez arbitrairement fixée à 1571, notamment par le catalogue des graveurs d'Anvers de F. Verachter. Heineken parle d'une suite d'orfèvreries publiée à Amsterdam en 1584; nous n'avons pas vu cette suite non citée par C. Le Blanc et que Guilmard déclare, de son côté (*Répertoire des Maîtres ornemanistes*), ne pas connaître.

Nicolas De Bruyn est admis franc-maître à la Gilde d'Anvers en 1601. A cette époque, il avait déjà publié de nombreuses et délicates estampes, à dater de 1594, et ce fait, rapproché de la circonstance qu'Abraham De Bruyn habitait Bréda en 1570, nous porte à douter quelque peu de l'origine anversoise du maître. A Anvers, Nicolas De Bruyn grava plusieurs dessins de Martin De Vos, entre autres une série de compositions de la *Création du monde* et de la *Chute de l'homme*. A cette époque de sa carrière, le maître se rattachait à l'école de Philippe Galle. Il ne tarda pas sans doute à partir pour Amsterdam, car ce sont surtout des œuvres de Vinckeboom et d'Égide De Coninexloo qu'il prend pour modèles, et déjà *l'Age d'or*, d'après Bloemaert, est daté de 1604. De 1601, date la *Fête champêtre*, d'après Vinckeboom. Les noms d'éditeurs Van Beusecom et A. Van Londerseel que nous rencontrons sur les planches de De Bruyn, ont une certaine importance, car le graveur avait pris pour femmes la fille de Jean et la sœur d'Apacreas Van Londerseel, et il donna sa fille en mariage à F. Van Beusecom. Il s'était donc absolument acclimaté en Hollande à l'époque de sa mort. Comme il reste de lui des œuvres datées jusqu'en 1651, la date de sa mort, fixée par certains auteurs à 1635, doit être de beaucoup reculée.

Ch. Le Blanc cite jusqu'à deux cent trente-cinq planches de N. De Bruyn. Ces œuvres varient de manière. Certaines d'entre elles confinent à l'école de Goltzius, tandis que d'autres sont d'une extrême sécheresse et ont la prétention d'imiter le style de Lucas de Leyde.

Dans l'ensemble, pourtant, Nicolas De Bruyn est une des grandes personnalités de la gravure néerlandaise, et nous lui devons certains ensembles de tout premier ordre, surtout des paysages d'après Vinckeboom et Coninexloo, tout à fait remarquables par leur harmonie. Il est curieux de constater que Boetius a Bolswert grave précisément dans l'esprit de ses créations des œuvres de Vinckeboom, et nous assignerions volontiers une même origine aux deux artistes.

Heineken, *Dictionnaire des artistes*, III. — *Biographie nationale de Belgique*. — Ch. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*. — Nagler, *Monogr.*, t. IV.

BRUYN (Théodore DE), peintre flamand de figures et de paysages, né à Anvers, selon Nagler, qui ne nous dit point à quelle source il puise ce renseignement, non plus que la date de naissance du peintre qu'il fixe à 1726,

ni le nom du maître qu'il lui donne J. Engelbrecht. Nos renseignements, puisés dans les registres de la bourgeoisie d'Anvers, disent que Théodore De Bruyn naquit à Amsterdam et fut admis bourgeois d'Anvers le 16 juillet 1759. Les registres de la Gilde de Saint-Luc nous le montrent admis à la Gilde, comme élève de Nicolas Van den Bergh, le 19 décembre 1753, et comme maître le 6 septembre 1758. Le 10 avril 1760, il reçoit pour élève Abraham Van der Voort et fonctionne comme doyen en 1765-1766. De Bruyn alla-t-il ensuite travailler à Paris, comme le dit Nagler? Nous l'ignorons, comme d'ailleurs les circonstances de l'existence de ce peintre très effacé et appartenant à une des époques les moins brillantes de l'école flamande. Il décore l'Hôpital de Greenwich. Il meurt à Londres en 1804.

Nagler, *Kunstler Lexikon.* — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc.*

BRUYNE (Chrétien DE), peintre flamand de Malines qui travaillait pour la ville en 1560-1561. Les travaux dont il était chargé étaient des peintures de bannières pour la procession et des restaurations de tableaux. Il reçut 48 livres de Flandre en 1560 pour restaurer ceux des palais du Grand Conseil de Malines.

En 1571-1572, il fut le collaborateur de Raphaël Coxie pour un tableau destiné à la salle des Doyens (De Keuge). En 1576, lors du jubilé, il dessina et peignit sur cent quarante-six demi-feuilles de papier les armoiries du pape et celles de la ville pour annoncer la solennité dans les autres villes. Bernard Van de Putte, graveur sur bois à Malines, grava ensuite ces armoiries.

E. Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines,* t. I, p. 282. — Pinchart, *Archives des arts,* t. II, p. 162.

BRUYNS (Anne-Françoise DE), peintresse flamande, dont le lieu de naissance n'est point retrouvé mais qui était sans doute de Bruxelles, car elle était nièce de Jacques Francquart, le célèbre architecte bruxellois : Le portrait de ce maître, gravé par Hollar d'après A.-F. Bruyns, on lit : « Anna Francisca De Bruyns, cognata ac discipula sua annos nata 17 depictus anno 1622 ». Cette planche, gravée en 1648, n'est pas la seule qui nous renseigne sur Anne De Bruyns, car son propre portrait fut gravé également par Hollar d'après une peinture où elle est désignée comme âgée de 24 ans en 1629. On la qualifie de *Eximia in pingendi arte* et l'inscription ajoute qu'elle fut la femme d'Isaac Bullart, l'auteur bien connu de l'*Académie des Sciences et des Arts.* Campo Weyerman nous apprend que Francquart présente sa nièce à l'Infante Isabelle et que celle-ci fut tant charmée du talent de A.-F. De Bruyns, qu'elle lui fit faire une série des quinze mystères du rosaire pour en faire cadeau au pape. En 1629, Bullart s'établit à Arras où sa femme l'accompagna. Nous ignorons la date de la mort de cette dernière.

Biographie nationale. — Parthey. — Hollar. — Campo Weyerman.

BUKEN (Jan VAN), peintre de figures et de natures mortes, né à Anvers le 10 mars 1635, admis franc-maître à la Gilde de Saint-Luc en 1658, sous le nom de Jan Van Beucken. Après un séjour de courte durée en Italie, il revint se fixer dans sa ville natale et y mourut le 6 février 1694. Jean-Baptiste Van Beveren fut son élève en 1690.

On trouve de Jan Van Buken, au Musée de Stockholm, un *Marché où l'on vend des légumes,* et dans la Galerie de Schwerin, un tableau de *Nature morte,* œuvres signées l'une et l'autre.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

BURTY (Philippe), graveur et critique d'art, né le 11 février 1830 à Paris, mort le 3 juin 1890 à Parays (département du Lot-et-Garonne). Élève de Gay Péquégnot, ami d'enfance de Ch. Meryon, F. Braquemond et d'autres prosélytes de la gravure originale moderne française, pour qui il s'occupa de critique et comme collectionneur. Lui-même a dessiné et gravé en dilettante et d'une manière libre, impressionnante, à côté de son propre *ex libris,* un âne avec la devise : « Je médite », ainsi que de quelques vignettes et croquis de tableaux, entre autres une quantité d'objets d'art japonais de sa collection privée. A la liste de Béraldi de ces gravures japonaises de Burty, il y a lieu encore d'en ajouter une autre de la collection de gravures sur cuivre. Meyer, dans la Halle des Arts de Brême, représentant un *Savant japonais agenouillé devant ses livres.* Le Blanc (*Manuel,* 1552) cite un dessinateur et graveur sur cuivre, Parisien du même nom (sans prénom), qui publia de 1849 à 1851 des scènes de l' « Assemblée nationale législative » et de la « France législative ».

H. Béraldi, *Les graveurs du XIXe siècle,* 1886, t. IV, p. 39.

BUSCHMANN (Gustave [François-Gustave]), peintre et graveur belge, né à Anvers le 26 janvier 1818, mort dans la même ville le 14 juin 1852. Il reçut ses premières leçons de sa mère et fut ensuite élève de Van Regemorter, de F. De Braekeleer et de l'Académie d'Anvers. Gustave Buschmann appartient à la période romantique de l'école belge, et ses œuvres, exposées successivement en Belgique, en Allemagne et en Hollande, à dater de 1839, y obtinrent assez de succès. Il tira ses sujets du vicaire de Wakefield (1843), des romans de Walter Scott, etc. Il peignit également quelques sujets religieux, et les églises de Saint-Nicolas et de Sinay, en Flandre, conservent de ses œuvres. Gustave Buschmann a aussi gravé quelques planches à l'eau-forte.

Biographie nationale de Belgique. — Siret, *Dictionnaire des peintres.* — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge.*

BUSCHMANN (Joseph-Ernest), frère du précédent, né à Sept-Fontaines (Luxembourg) en 1814, mort à Gand en 1853. Plus spécialement littérateur et imprimeur à Anvers, Ernest Buschmann a gravé quelques

planches à l'eau-forte. Elles sont décrites dans le *Peintre-graveur hollandais et belge* de Hippert et Linnig.

Biographie nationale de Belgique. — Siret, *Dictionnaire des peintres.* — Hippert et Linnig.

BUSSCHE (Joseph-Emmanuel VAN DEN), peintre, né à Anvers le 25 décembre 1837, mort à Boitsfort, près de Bruxelles, le 15 août 1908. Élève de l'Académie de sa ville natale, alors dirigée par N. De Keyser, Van den Bussche remporta le prix de Rome en 1863 avec le *Christ dans le prétoire,* et bientôt après envoyait à Bruxelles et à Anvers une toile immense, *Le Dernier des Romains,* quelque chose comme l'*Orgie romaine* de Couture. L'artiste y faisait preuve d'imagination, mais de moins de style. Wiertz paraissait l'avoir inspiré, et toute sa vie il professa une grande admiration pour ce peintre. Professeur du cours de perspective à l'Académie d'Anvers (1872), ensuite à l'Institut supérieur des Beaux-Arts (1886), l'artiste s'était fixé dans la capitale vers 1880. Mêlé à la vogue des panoramas et des dioramas, il trouva dans ce genre de travaux l'occasion d'adapter son pinceau facile à plusieurs de ces éphémères productions. Chargé par le Gouvernement belge de décorer la Poste aux lettres de Bruxelles (1896), il fit défiler sous les yeux du public l'histoire de la circulation des lettres à travers les âges, en finissant par une apothéose des pionniers de l'œuvre congolaise : *Le Retour du major Dhanis à Anvers* et *Sa Réception par le délégué du Roi.* Van den Bussche était Chevalier de l'Ordre de Léopold. Une exposition de ses œuvres eut lieu au Cercle artistique de Bruxelles en 1909. L'artiste y apparaissait comme un représentant décidé de la tendance romantique.

BUYSTER (Philippe DE), sculpteur, né à Anvers en 1595, mort à Paris le 6 mars 1688, entra en 1606 en apprentissage chez Gilles Van Papenhoven à Anvers, et se rendit très jeune à Paris, où il acquit son diplôme de maître en 1622 et dix ans plus tard le titre de sculpteur ordinaire du roi avec logement aux Tuileries. En 1651, il devint membre de l'Académie et prit part aux plus importants travaux de sculpture qui ont été exécutés au cours de sa longue carrière. Son chef-d'œuvre, la tombe du cardinal La Rochefoucauld (sarcophage), en marbre noir, avec la statue du prélat agenouillé, en marbre blanc, dans l'église abbatiale Sainte-Geneviève, fut détruit en 1793. On a toutefois conservé entre autres la statue tombale de l'évêque Rueil dans la cathédrale d'Angers, deux autres statues tombales dans la cathédrale de Bourges, la statue en marbre de Marguerite de Crèvecœur († 1629), précédemment dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, actuellement au Louvre, et plusieurs autres statues décoratives au château de Versailles. Il a également pris part à l'ornementation statuaire des jardins de Versailles et fournit entre autres deux satyres et deux nymphes, qui nous ont été conservés par des gravures de Lepautre et Chauvau (dans la chalcographie du Louvre).

Liggeren, I. — Mariette, *Abecedario.* — Jal, *Dict. crit.* — E. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger.* — *Biographie nationale de Belgique.* — Bellier Auvray, *Dictionnaire général.* — *Nouvelles archives de l'art français* (1892). — *Gazette des beaux-arts* (1899). — Lanie, *Dictionnaire des sculpteurs.* — Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France* (Sculpt.), 1904. — Cat. de Berlin, *Ornaments stamme,* 1894.

BUYTEWECH (Willem), peintre et graveur hollandais, surnommé « Geestige Willem », né à Rotterdam vers 1590. Cette date résulte de l'inscription du mariage du peintre, sous la date du 10 novembre 1613, aux registres des mariages de la ville de Harlem. Jusqu'en 1615, on trouve W. Buytewech domicilié dans cette dernière ville. D'après Van den Eynden et Van der Willigen, il habitait Amsterdam en 1640. Bryan Stanley donne cette date pour celle de sa mort. Renouvier le fait travailler jusqu'en 1645. Jusqu'à ce jour, l'inscription n'a pas été relevée dans les registres des paroisses d'Amsterdam. Tout ce que l'on sait encore de Buytewech, c'est qu'il fut le maître de H.-M. Zorg, seule mention que Honbraken fait de lui.

C'était un artiste fort distingué, excellent et spirituel graveur à l'eau-forte et le compositeur de quelques pièces de tout premier ordre gravées dans la perfection par Ésaïe et Jean Van de Velde, G. Van Scheyndel et Van Kittensteyn. Les suites des *Quatre Éléments* de Van de Velde sont des œuvres du plus haut intérêt. Les œuvres personnelles de Buytewech sont des plus rares. Van der Kellen déclare ne pouvoir citer de lui que la seule peinture représentant un *Ermite* de la collection Bonte à Magdebourg, encore la mentionne-t-il d'après Pasthey. Les dessins du maître figurent dans les collections Verstolk et Weigel.

Comme graveur, Buytewech maniait lestement la pointe, et si ses sujets religieux, *Bethsabée, Saint Simon*, etc., manquent totalement de distinction, en revanche, ses sujets de genre, ses costumes et ses paysages méritent les plus grands éloges. Le maître se comptait particulièrement dans l'expression du trait et se montre fort sobre dans l'indication des ombres. Il fait songer aux planches de P. Soutman, avec plus de verve. Renouvier croit que Buytewech fut le maître de Van de Velde et de Visscher et donne de justes éloges à son talent. En 1623, C. Kittensteyn grava en cinq planches le char triomphal de Guillaume le Taciturne d'après Buytewech. C'est une composition fort intéressante. On doit éviter de confondre Buytewech avec W. Basse et W. Baur, qui tous deux manièrent adroitement l'eau-forte. Van der Kellen a donné une liste étendue des estampes de Buytewech (*Peintre-graveur hollandais et flamand*). A notre avis, il manque à cette nomenclature un *Saint André*, debout, qui paraît appartenir à une suite des *Apôtres* à laquelle sans doute appartient également le *Saint Simon* (V. d. K. 4).

Van den Eynden en Van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst.* — Van der Willigen, *Les artistes de Harlem.* — J.-P. Van der Kellen, *Le Peintre-graveur hollandais et flamand.* — Renouvier, *Types et manières des maîtres-graveurs.* — *Deutsche biographie.*

CAP (Constant-Aimé-Marie), peintre de genre à Anvers, né à Saint-Nicolas (Flandre orientale) en 1842, élève de l'Académie royale d'Anvers. S'adonne au genre anecdotique, surtout aux sujets humoristiques. Il leur doit son succès principal : *Rencontres piquantes en chemin de fer et dans les salons*, petits épisodes bourgeois, parfois pittoresques; *Le Souvenir des Fêtes nationales de 1880; Un Salon des fenêtres duquel une société élégante*

acclame le passage de la Famille royale en voiture, est au Musée d'Anvers. Médaille d'or au Salon d'Anvers de 1879; Cap est Chevalier de l'Ordre de Léopold depuis 1881. La même année, *La Saint-Nicolas*, exposée au Salon de Bruxelles, fut achetée par le roi. En 1885, *Jan Claas (Guignol dans un salon)*. Cap a fait encore une série de vues du vieil Anvers, des intérieurs pittoresques de maisons disparues, la maison Plantin, etc. Ces œuvres transmettront à la postérité la physionomie de notre temps sous une forme assez attrayante. Cap a remporté la médaille à l'Exposition du Palais de Cristal de Sydenham en 1873-1874.

Sources particulières.

CAPRONNIER (François), peintre verrier, né à Chantilly (France) en 1789, mort à Bruxelles (Schaerbeek) en 1853. D'abord peintre à la manufacture de Sèvres, il vint en Belgique, se fixant à Bruxelles vers 1820, et fut attaché à la grande fabrique de porcelaine fondée par F. Faber. Très habile peintre de fleurs et d'oiseaux, il ne tarda pas à se signaler par les perfectionnements apportés à la peinture sur verre. Un arrêté royal du 16 décembre 1828 lui accordait un brevet d'invention pour cette branche spéciale. En 1830, il faisait figurer à l'Exposition nationale divers vitraux de sa composition, notamment les *Adieux du prince d'Orange au comte d'Egmont*, tableau cuit d'après l'ancien système. Chargé en 1834 de la restauration des vitraux de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, il ne tardait pas à associer à ses travaux son fils Jean-Baptiste (voir ci-après). En 1835, une médaille d'argent lui était attribuée à l'exposition pour des vitraux, dont deux médaillons de la *Passion*. « Les connaisseurs, dit le rapport du jury, ont trouvé dans ces produits un mérite réel de peinture. Tout le monde a pu apprécier la vivacité et la pureté des couleurs que l'auteur a su fixer dans le verre, au moyen d'un procédé pour lequel il a obtenu, en 1828, un brevet d'invention. M. Capronnier s'était déjà acquis des titres d'estime publique par le talent avec lequel il a restauré les vitraux de Sainte-Gudule ». Une œuvre signée de sa main appartient à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Elle représente les armoiries de Bourgogne et décore une salle de la Bibliothèque dite « de Bourgogne ».

CAPRONNIER (Jean-Baptiste), peintre verrier, fils et élève du précédent, né à Paris le 30 janvier 1814, mort à Schaerbeek (Bruxelles) le 31 juillet 1891. Dès l'année 1836, le jeune Jean-Baptiste collaborait à la restauration des vitraux de la cathédrale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, œuvre confiée à son père. Bientôt après il prenait la direction de l'établissement fondé par celui-ci. En 1839, à l'Exposition de Bruxelles, figurait de lui un vitrail, *La Prophétie de Siméon*, lequel valut à son auteur les félicitations de la Commission directrice « pour ses efforts persévérants et heureux pour retrouver et mettre en pratique les procédés qui, autrefois, ont valu au pays de si admirables vitraux ». La peinture sur verre prit, à dater de cette époque, un remarquable essor en Belgique, et Capronnier y

eut une part considérable. La grande faveur du moyen âge à ce moment allait de pair avec l'efflorescence du romantisme, et les vitraux furent au premier rang des éléments décoratifs des châteaux et des maisons seigneuriales. Les commandes affluèrent donc chez Capronnier. Successivement il se vit chargé de la restauration des vitraux des églises Saint-Jacques à Liége et de Sainte-Catherine à Hoogstraeten, réputés parmi les plus beaux du pays. Suivirent alors en nombre incalculable les vitraux destinés aux édifices du pays et de l'étranger. En 1848 fut placée, au fond de la chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule à Bruxelles, une verrière de 13m25 de haut sur 4m45 de large. Elle représente l'*Adoration du saint sacrement*, et tant par l'harmonie et la richesse des couleurs que par le grand style de la ligne, c'est un morceau de premier ordre, même dans le voisinage des splendides vitraux anciens décorant la chapelle. Ces verrières, on ne l'ignore point, sont un des éléments de la splendeur du noble édifice. Outre la restauration de tous les vitraux anciens de la collégiale, Capronnier créa pour Sainte-Gudule toutes les verrières des bas-côtés dans le style du XVIe siècle et, derrière le chœur, quatre vitraux légendaires dans celui du XIIIe siècle.

Avec une abondance égale, la cathédrale de Tournai reçut de la main de Capronnier une somptueuse parure de vitraux. Un grand volume sur les vitraux de Tournai fut publié par Capronnier, conjointement avec Émile Lévy. A Anvers, l'église Saint-Jacques avec un immense vitrail de la *Proclamation du Dogme de l'Immaculée Conception*, les églises Saint-Michel et Saint-Nicolas à Gand, de Notre-Dame à Namur, la chapelle du Saint-Sang à Bruges, reçurent de Capronnier des travaux destinés à étendre la réputation de leur auteur bien au delà des frontières de son pays. Plus de deux cents vitraux sortirent des ateliers de Bruxelles pour aller décorer les grands édifices d'Angleterre : Hôtel de ville d'York, églises de Doncaster, de Long Preston, de Howden, de Saint-Albans, de Stalybridge, d'Eccles, de Ryde, de l'île de Wight, de Great Crosby, près Liverpool, de Todmorden (Lancashire), de Cattingham, de Bolton, etc. En Allemagne, Notre-Dame de Trèves possède quatorze vitraux de Capronnier; on en voit d'autres de sa main à Dulmen, à Calcar, à Grevenrath, à Kevelaer, à Munster (église Saint-Laurent). En Hollande, l'église des Saints-Pierre-et-Paul de Bois-le-Duc a, pour sa part, trente et un vitraux de Capronnier. D'autres décorent des églises à Amsterdam, à Eindhoven, etc. Inutile d'ajouter que leur auteur remporta, dans les expositions, toute la série des médailles. Il obtint en outre les croix de Chevalier et d'Officier de l'Ordre de Léopold.

A sa notoriété comme peintre, Capronnier joignait une réputation parmi les naturalistes. Sa collection de lépidoptères attestait une compétence entomologique considérable. La mort de l'artiste fut le signal de la dispersion de ses nombreux cartons. Le catalogue de la vente (1892) comprend près de 3,500 numéros. Capronnier avait eu le grand avantage de pouvoir recourir à de forts sérieux auxiliaires pour l'exécution de ses cartons. Charles De Groux, Constantin Meunier, Ernest Kathelin, gendre du peintre, en fournirent un nombre considérable, et le style de ces artistes ne fut pas sans se ressentir de

la collaboration. F.-J. Navez fut l'auteur des cartons des vitraux de la chapelle absidale de Sainte-Gudule. Il n'est point douteux que plusieurs autres artistes durent être associés aux travaux du fécond peintre verrier bruxellois; nous ignorons leurs noms. Après la mort de Capronnier, son portrait fut publié par le *Patriote illustré* (16 août 1891).

Sources personnelles.

CARABIN (Jacques-François), peintre, né à Amsterdam en 1834, élève de l'Académie de Doyer et de V. Bing. Naturalisé Belge en 1880, et fixé à Bruxelles. Habile peintre de vues de villes, Carabin est l'auteur d'agréables représentations de monuments d'Allemagne (Rottenburg), de France et surtout d'Italie, motifs présentés avec goût et d'un coloris chatoyant. On a vu des œuvres de cet artiste dans un grand nombre de Salons belges et étrangers. Le Musée de Prague possède de lui une *Vue de Poggiodomo* fort agréable. A l'Hôtel de ville de Bruxelles figurent, dans les salons, plusieurs vues de quartiers, aujourd'hui disparus de la capitale, traitées avec talent du pittoresque. Carabin a remporté des médailles dans nombre d'expositions, et notamment à Londres (Sydenham, 1873-1874). Ses vues de Padoue, de Vicence, de Vérone, exposées en 1881, 1882 et 1892, lui valurent un succès mérité.

Sources personnelles.

CARDON (Antoine-Alexandre-Joseph), peintre, mieux connu comme graveur, né à Bruxelles en 1739, mort dans la même ville en 1822. Son maître, Hyacinthe de La Pegna, peintre à Bruxelles de l'impératrice Marie-Thérèse, l'emmena à Vienne, où il put se signaler, et, devenu pensionnaire impérial, il put visiter l'Italie. Après s'être adonné quelque temps à la peinture, il se voua ensuite exclusivement à la gravure. On a de lui quatre grandes vues panoramiques de Naples, exécutées en 1764 sur les dessins de J. Aracci, estampes intéressantes, mais d'un burin sec et dur. Dès l'année suivante, il collaborait au grand ouvrage d'Haucarville sur les antiquités étrusques, grecques et romaines, de la collection de sir William Hamilton. De retour à Bruxelles, il devint professeur à l'Académie de dessin et de peinture, fonction qu'il garda jusqu'à sa mort. Son nom figure au bas de plusieurs gravures d'après des tableaux de la Galerie du duc d'Arenberg et, notamment, une grande estampe d'après la *Signature du Contrat de mariage* (à cette gravure se rapporte sans doute la requête de 1771, publiée par Pinchart et d'après laquelle le graveur, qui était aussi marchand, sollicitait une souscription), aussi le *Bain rustique*. D'après Rubens, il grava le paysage intitulé *Vue d'une Campagne de Flandre*. On peut envisager comme son principal travail la grande planche représentant la *Fête donnée dans le Parc de Schoonenberg, à Laeken, par Leurs Altesses Royales les Gouverneurs Généraux des Pays-Bas (Marie-Christine et Albert de Saxe-Teschen) aux cinq sermens de la ville de Bruxelles, le 2 août 1785*, dédiée à Leurs Altesses royales. Cardon est encore l'auteur d'un certain nombre de portraits;

ses meilleures œuvres : le prince royal Georges d'Angleterre (plus tard Georges IV), Joseph II, d'après Herreyns, le chevalier Verhulst, collectionneur d'œuvres d'art, le général van der Meersch, le prince de Ligne, l'archiduc Charles, le musicien Vitzthumb. On lui attribue aussi un portrait, anonyme, du comte de Cobentzl, ministre autrichien dans les Pays-Bas, le protecteur de l'artiste. En 1822, le roi Guillaume conféra au graveur le titre de membre de l'Institut royal des Pays-Bas.

CARDON (Antoine), « Anthony » en Angleterre, graveur, fils du précédent, né à Bruxelles en 1772, mort à Londres en 1813. Élève de son père et de l'Académie de sa ville natale, il remporta des succès qui l'engagèrent à chercher en Angleterre un complément d'éducation. A Londres, dès l'année 1794, la « Royal Academy » lui décernait la médaille d'or. Dès cette année, il collaborait avec Schiavormetti, Vendramini et Thomas Gaugain, à la suite toujours recherchés des *Cries of London,* d'après Wheatly. Il s'était donc assimilé dès le début les procédés anglais. Sa grande planche, d'après J. Stothard, *Le Mariage de Catherine de France et de Henry V d'Angleterre,* morceau gravé en manière noire, assit sa réputation. Au pointillé furent exécutées les reproductions des tableaux de Singleton : *L'Assaut de Seringapatam* et *La Reddition des fils de Tipoo Sahib.* Vinrent ensuite la *Bataille d'Alexandrie* et le *Combat de Maida en Portugal* (1801), d'après Lontherbourg. Un bon nombre de planches, d'après Rubens, gravées par Ant. Cardon, reproduisant des œuvres du maître, existent en Angleterre. La principale est *Le Christ et la Femme adultère,* d'après la toile de la collection Hape, plus tard dans celle de sir William Miles, passée depuis au Musée de Bruxelles. D'autres, de moindre importance, appartiennent aux diverses séries de l'œuvre gravée du grand peintre flamand. Cardon s'est surtout distingué dans le portrait où surtout il s'identifie avec les artistes britanniques. A citer les portraits du général sir John Stuart, d'après Wood, du marquis de Buckingham, de Lord Southampton, d'après Fitzroy, de George III, d'Alexandre Ier de Russie, de sir William Sidney Smith, d'Alexandre Sinclair Gordon, capitaine des volontaires de Londres, d'après A.-W. Devis, aussi de l'abbé De Lille, d'après J.-L. Monnier. En somme, Ant. Cardon se créa une situation au premier rang des graveurs anglais de son époque. Il semble que l'excès de travail fut cause de sa mort prématurée.

CARLIER (Jean-Guillaume), né à Liége le 3 juin 1638, mort dans la même ville le 1er avril 1675. Il fut élève de Bertholet Flémalle dont il adopta le genre, considérablement aussi sa manière. Dès l'année 1666, il avait décoré la voûte de l'église Saint-Denis d'une vaste peinture représentant le *Martyre de saint Denis.* Cette œuvre fut endommagée lors de son enlèvement, en 1794, par les commissaires de la République française. Elle ne fut donc pas emportée à Paris, comme plusieurs autres œuvres du maître et notamment un *Saint Joseph adorant l'enfant Jésus,* actuellement au Musée de Mayence. L'esquisse du *Martyre de saint Denis* appartient au Musée de

Bruxelles ; la grande peinture a été remplacée par une copie de Lovinfosse. Marié en 1669 à Marie-Agnès De Tignée, Charlier suivit son maître l'année suivante à Paris, l'assistant dans ses travaux et travaillant lui-même pour Louis XIV. Revenu à Liége, il y eut une situation considérable. Plusieurs églises et collections particulières possèdent de ses œuvres. A la cathédrale Saint-Paul figure une grande toile du *Baptême du Christ*, conçue dans un style très italien, bien que le peintre ne franchit pas les Alpes. Aux Hospices civils à Liége un *Crucifiement*, aux Carmes une *Sainte Marie-Madeleine de Pazzi*, au Musée un *Saint Jean-Baptiste* et le portrait du peintre, œuvre très remarquable, où se montre l'influence de Gérard Douffet. Un bel ensemble de la *Famille du bourgmestre Guillaume de Stembiers aux pieds du Christ*, fait partie de la collection de Theux de Montjardin.

J. Helbig, *La peinture au pays de Liége*, 1903. — V. Hulst, *Revue de Liége*, 1837. — *Journal des beaux-arts*, 1879. — Nagler, *Kunstlerlex*. — Fétis, *Catalogue du Musée de Bruxelles*. — Immerzeel, *Levens en Werken*, 1842. — Wurzbach.

CARLIER (Vincent-Léonard), peintre belge, né à Liége le 11 janvier 1674, mort dans la même ville le 6 février 1745. Fils et élève de Jean-Guillaume Carlier qui travailla pendant vingt ans dans le Louvre à Paris, et plus tard à Liége où il fit des tableaux d'églises, entre autres le *Martyre de saint Christophe*, à la Bibliothèque de l'Université à Liége. Wurzbach écrit : « probablement en grande partie un tableau de son père ».

Siret. — Hellebig. — Wurzbach.

CARLIER (Modeste), peintre d'histoire et de portraits, né à Wasmuel (Hainaut) en 1820, décédé à Ixelles (Bruxelles) en 1878. Sixième enfant d'un ouvrier mineur, débutant lui-même par le travail du charbonnage, il ne tarda pas cependant à donner des preuves d'une vocation artistique, et, grâce à la libéralité du directeur du charbonnage, à pouvoir suivre les cours de l'Académie de Mons, pour ensuite se rendre à Paris, où, élève de l'École des Beaux-Arts et de l'atelier de Picots, il fut à même de se préparer au concours de Rome. Le grand prix lui fut attribué en 1850. L'épreuve, *Le Combat des Horaces et des Curiaces*, se conserve à l'Académie d'Anvers. Il passe ensuite cinq ans en Italie. C'est là que fut créé le grand tableau, *Locuste essayant des poisons sur un esclave* (Musée de Bruxelles, 1853). Fixé ensuite à Paris, Carlier y produisit ses principales œuvres : *Sainte Barbe apparaissant aux mineurs* (1860), église de Quaregnon ; *Baudouin V distribuant des armes aux bourgeois de Mons* (1869), Hôtel de ville de Mons. Rentré en Belgique après la chute de l'Empire, Carlier alla prendre résidence à Bruxelles, où, en 1878, il finit ses jours, emporté par une apoplexie. Outre quelques œuvres allégoriques : *La Pologne* (Musée de Mons), on connaît de lui des portraits et des tableaux de genre : *Jeune Fille à la chèvre*, *Paysanne dormant au bois*, *Naïade*, *Baigneuse*, *La Courtisane aux souris blanches*, *La Femme*

du bûcheron, *Une Nymphe*, ces deux dernières exposées à l'Exposition universelle de Vienne en 1873.

H. Voituron, *Modeste Carlier*. Mons, 1907. — Lemonnier, *L'École belge de peinture*. — *Gazette des beaux-arts*, t. VI, p. 240.

CARPAY (Joseph), peintre, né à Liége en 1822, mort dans la même ville en 1892. Décorateur habile, il s'est signalé surtout par des ensembles allégoriques : plafonds et panneaux dans des intérieurs somptueux ; salles de concerts, de bals, de théâtres. Le théâtre de Liége a de lui un plafond réputé. De même, il décora la grande salle à manger de l'hôtel de Flandre à Bruxelles. Le Musée de Liége a de lui une toile intitulée : *Un Ange de plus au ciel*. Cette œuvre, datée de 1851, se ressent, comme composition et comme style, des productions de Wiertz.

De Carpay aussi, un tableau représentant quatre épisodes de l'histoire de Liége (1866).

Sources personnelles.

CARPENTERO (Jean-Charles), peintre de paysages et d'animaux, né à Anvers en 1784, mort dans la même ville en 1823. Élève de Van den Bosch et de Mathieu-Ignace Van Brée. Ses tableaux traités finement dans la manière de B.-P. Ommeganck, ont été fréquemment confondus avec ceux de cet artiste. C'est de Jean-Charles Carpentero que Gustave Wappers, le fameux chef de l'école romantique belge, reçut les rudiments de son art.

CARPENTERO (Henri-Joseph-Gommaire), fils du précédent, peintre de genre, né à Anvers en 1820, mort à Schaerbeek (Bruxelles) le 25 mai 1874. Élève de Ferd. De Braekeleer et de Nicaise De Keyser. Il est l'auteur de petites productions représentant des scènes de la vie familière : intérieurs rustiques et paysages, agrémentés de figures, le tout traité dans l'esprit de l'école anversoise de 1840-1850.

Sources personnelles.

CARPENTIER (Évariste), peintre, né à Cuerne, près Courtrai (Flandre occidentale), en 1845. Est connu par des œuvres créées successivement en Flandre, à Paris, où le peintre fit un long séjour ; dans le Brabant, où il s'était fixé à La Hulpe, dans le voisinage de Bruxelles ; enfin à Liége, où il dirige l'Académie des Beaux-Arts. Carpentier a été fidèle aux expositions belges, et les musées du pays possèdent de ses œuvres. A Anvers, c'est un *Épisode de la guerre de la Vendée ;* à Bruxelles, une page très intéressante : *Les Étrangères* (1887), créée à Paris comme la précédente ; enfin, à Liége, *La Vente de navets*, morceau excellent. C'est à dater de son retour de Paris que l'artiste abandonna le genre historique et anecdotique pour s'adonner au genre rustique où il a rencontré des succès mérités. Liége surtout a exercé une heureuse influence sur son art. Paysagiste distingué, il

trouve dans les beaux points de vue des environs de l'antique cité, comme dans les points de vue de la ville même, l'occasion de pages infiniment attachantes. La physionomie du peuple a trouvé également en lui un interprète expressif et attachant. Aquarelliste habile, Carpentier a figuré par deux dessins très bien venus, à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1910. Il est Chevalier de l'Ordre de Léopold et a été médaillé dans diverses expositions.

Sources personnelles.

CAROLUS (Louis-Antoine), peintre et graveur, né à Anvers en 1814. Fut élève de J.-J. Eeckhout, ensuite de Ferdinand De Braekeleer, alla suivre à Paris, de 1831 à 1834, l'enseignement de Poittevin. Durant une année, il habita La Haye, enfin prit résidence à Anvers, où il mourut le 12 avril 1865. Carolus se consacra d'abord au genre dit « historique », c'est-à-dire aux sujets familiers évoquant, par le costume et les accessoires, les siècles révolus. Plus tard il se voua exclusivement au genre Louis XV Ses productions eurent un succès considérable dans les classes bourgeoises : *Molière et sa gouvernante, L'Attente, La Musique, Visite chez le peintre de fleurs Huysum, La Présentation,* et d'autres. Antoine Carolus a laissé quelques eaux-fortes agréablement traitées. On peut citer : *Paysan assis* (dans le genre de C. Begas), *Savant dans son cabinet d'étude, Paysage norvégien, Docteur Faust, Scène d'auberge.*

Heller, *Andressen Handb. f. Kuperferst Sammeler,* 1870. — Th. Hippert et Linnig. — Muller. — Kramm.

CATTOIR (Simon), graveur, né à Uccle, près de Bruxelles, le 1er juillet 1711, mort à Bruxelles le 20 mai 1781. Artiste assez médiocre, il a laissé pour œuvre principale l'élévation du catafalque érigé, à Sainte-Gudule à Bruxelles, pour les obsèques de l'impératrice Élisabeth-Christine, épouse de Charles VI, d'après les dessins de Gaëtan-Mathieu Pisoni, lequel fait dédicace de la planche à Charles de Lorraine le 11 mai 1751. Comme graveur-géographe, Cattoir a signé une carte des environs de Bruxelles, datée de 1746.

Schoy, *Journal des beaux-arts,* 1880.

CAUKERCKEN (Corneille VAN), graveur (et peintre ?), né à Anvers en 1626, mort à Bruges en 1680. Nous sommes sans information sur ses années d'apprentissage. Son admission à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, n'eut lieu qu'en 1660; l'artiste était alors âgé de 34 ans, et la franchise lui était accordée sans indication relative à sa présence dans l'atelier d'un maître. Caukercken fut un graveur à la fois habile et doué d'une conception heureuse de l'effet pittoresque. Il occupe donc une place honorable à la suite des graveurs réputés de Rubens et de Van Dyck. Quelques grandes estampes, exécutées d'après ces maîtres et éditées à une époque où ils ne présidaient plus à la traduction de leurs œuvres par le burin, sont dignes d'être louées. Rappelons *Le Martyre de saint Liévin* et *La Charité romaine,* d'après

Rubens; *Le Christ mort sur les genoux de la Vierge, La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres, La Charité,* d'après Van Dyck; enfin, d'après le même maître, *Le Christ et les Apôtres,* quatorze figures en buste. Toutes ces œuvres sont dignes de l'attention des connaisseurs. Caukercken travailla d'ailleurs sous Jean Meyssens, dont Van Dyck nous a laissé le portrait, et Abraham Van Diepenbeke, élève de Rubens. Les noms de ces artistes, comme éditeurs, apparaissent sur certains de ces travaux. On rencontre, dans le *Gulden Cabinet,* de Corneille De Bie (1661), plusieurs portraits d'artistes : Tobie Verhaecht, Pierre Snayers, etc., gravés par Caukercken. Ces planches avaient paru dès l'année 1649 dans le volume très rare de Meyssens : *Images de divers hommes d'esprit sublime, etc.,* et ne passèrent ainsi que plus tard dans le *Gulden Cabinet.* Le nom du graveur se rencontre sur de nombreux frontispices de livres, dont plusieurs dessinés par Diepenbeke. On lui doit en outre des portraits intéressants : *Charles II d'Angleterre,* dont Werzel Hollar grava les accessoires (Hollar travailla aussi pour Meyssens); *Charles Van den Bosch,* évêque de Gand; *François du Taing,* baron de Jamaïque (Immerzeel et ses continuateurs disent à tort : de Taino, baron de Jamayo); également le portrait de *Henri de Vicq,* ambassadeur des archiducs Albert et Isabelle à la Cour de France, peinture de Rubens au Louvre. Divers portraits de Caukercken passèrent dans la *Biblioteca Belgica* de Foppens. Il semble résulter de la liste des noms de peintres de la Gilde artistique de Bruges que Caukercken mourut dans cette ville en 1680. L'obituaire lui donne le titre de peintre.

CAUSE (Henri), graveur, né à Anvers le 23 novembre 1648, mort dans la même ville en 1698. Élève de Richard Collin, inscrit comme tel à la Gilde de Saint-Luc, il fut surtout employé par les libraires, dont il illustra les livres de planches assez habiles, mais de médiocre portée artistique. Ses anciennes vues d'Anvers ne manquent pas d'intérêt. On prétend qu'il travailla en Allemagne et en Hollande, sur la foi de certaines gravures insérées dans des ouvrages hollandais, ou de portraits de personnages allemands. Cela ne signifie nullement que l'artiste fut en rapports directs avec les hommes représentés. Son double portrait des frères Dewit (1676), celui d'Arnold Van Overbeke, voyageur aux Indes néerlandaises (1680), les portraits de Georges-Guillaume de Brunswick, de Maximilien-Henri, archevêque de Cologne et d'ailleurs, prince-évêque de Liége, pas plus que l'effigie de Charles II d'Espagne, d'après Quellin, ont dû nécessairement voir le jour en Belgique. De même la représentation du catafalque de Léopold d'Autriche. Les plus ordinaires productions de notre artiste, sont des images de sainteté, dont à ce moment la librairie anversoise était prodigue.

CAUSE (Lambert-Henri), fils du précédent et son élève en 1687; il fut reçu franc-maître à Anvers en 1698. Ses estampes révèlent un tempérament artistique supérieur à celui de son père. Toutefois il en fut réduit à des

travaux de médiocre portée. Les élèves qu'il fit recevoir par la Gilde de Saint-Luc n'ont point percé. Nous ignorons la date de sa mort.

Nagler, *Kunstlerlex*, 1835. — Kramm. — Le Blanc. — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren*, t. II. — Van Mander (édit. Hymans, t. II).

CAUSSE (Erasmus), peintre, né à Courtrai (Cortryk) en Flandre le 26 janvier 1660, mort dans la même ville le 23 décembre 1738. Élève en 1685, à Anvers, de Pierre Ykens, il prit en 1687 le chemin de l'Italie par la France, le Piémont, la Lombardie. A Paris, il connut Ch. Le Brun, A.-F. Van der Meulen, Adr. Van der Cabel. A Milan, il fit un arrêt assez prolongé et, enfin, arriva à Rome en 1689. Son séjour dans la ville éternelle fut de six ans. A la fin de ce long terme, il se rendit à Naples, et par Florence, Venise, le Tyrol, Vienne, où il arriva en 1695 et resta trois ans, il regagna les Pays-Bas. Surtout portraitiste, il eut l'occasion de peindre à Vienne plusieurs princesses et dames de la Cour. Il visita Prague, Nuremberg, Francfort et Mayence, descendit le Rhin pour gagner la Hollande. Causse a laissé le récit de son voyage décennal sous le titre : *Thienjaerige Reyse door Brabant, Vlaenderne en Vranckryk, etc.* Ce texte appartenant à une famille de Bruges, n'a jamais été imprimé. Il en existe deux copies, assez défectueuses, par l'auteur même. Le manuscrit original, enrichi de beaucoup de dessins, appartenait à un particulier de Bruges. C'est à la bibliothèque de la ville de Courtrai que sont les deux autres. De retour dans son pays, Causse se maria. Il laissa une nombreuse famille. En 1698, d'après un document d'archive, une somme lui fut allouée pour avoir peint le portrait de Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur des Pays-Bas. Cette œuvre, comme toutes les autres de l'artiste, semble aujourd'hui perdue.

Baron de Bethune, *Erasmus Causse*. — *Koninklijke Vlaamsche Academie*, 1905.

CAUTAERTS (François), peintre de genre, né à Bruxelles en 1810, mort dans la même ville en 1881. On voit de lui, au Musée de Bruges, un tableau, *Le Fumeur*, exposé à Bruxelles en 1836. Au Musée de Leipzig, *Soldat chantant*, don du peintre (1840). Voici, avec la date de leur exposition, d'autres œuvres du même auteur : *Milton dictant à sa fille le Paradis perdu* (1836), *Vésale offre à Charles-Quint son Traité d'anatomie* (1842), *La Marchande de comestibles* (1848), *En désirez-vous?* (1848), *Une Châtelaine* (1851). Au moment de sa mort, il avait, depuis lontemps, cessé de peindre.

Sources personnelles de l'auteur.
L. Alvin, *Compte rendu du Salon d'exposition de Bruxelles*, 1836.

CAVAEL (Jacob), aussi « Cava » ou « Cana », peintre à Ypres aux XIVe et XVe siècles. Giovani Alcherio, de Milan, se rendit à Paris en 1399 pour en ramener des artistes français chargés de concourir à l'achèvement et à l'ornementation du Dôme. Il enrôla aussi un peintre flamand, Jacques Cava et deux de ses élèves. Cavael, dont il s'agit ici, fut employé fréquemment par la ville d'Ypres et fut nommé son peintre, en titre, le 24 février 1399-1400.

En 1397 et 1398, il fit des travaux pour les Halles, travaux de décoration ayant un caractère plutôt industriel : dorures, etc.; mais en 1397 également, Cavael avait peint « à l'huile » un *Saint Christophe*, près du grand escalier de la Halle. En 1401, il est mentionné comme défunt.

Dehaisne, *Histoire de l'Art en Flandre*, 1886. — Alph. Wauters, *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1883. — *Annales de la Société d'émulation de Bruges*.

CÉLOS (Julien), peintre et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 30 septembre 1884, élève de l'Institut des Beaux-Arts et du professeur Frans Courtens. Peint surtout le paysage et les vues de coins pittoresques des villes flamandes et hollandaises. Voici les principales œuvres de cet artiste dont les procédés et les effets font songer à ceux de Baertsoen : *Le Vieux Porche* (1905), *La Cathédrale* (1908), *Vestiges* (1910), *La Retraite* (1910). Aquafortiste habile, il a créé quelques planches, dont plusieurs ont été éditées par Caspers à Berlin : *Vieux Coins, Petit Port, En ville morte* (*Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst*, Vienne), *Hiver à Bruges* (Dietrich, Bruxelles), *Ruelle en Zélande* (id.).

Sources personnelles.

CELS (Albert-F.), peintre-dessinateur, arrière-neveu de Corneille (qui suit), né à Bruxelles en 1883. Élève des Académies de Bruxelles et de Glasgow (sous son compatriote J. Delville), puis à Paris de Jacques-E. Blanche. Surtout portraitiste. Membre associé de la Société royale des Beaux-Arts de Bruxelles. Cels a fait figurer aux expositions de celle-ci des portraits de petit format également conçus et touchés avec esprit.

Notes personnelles.

CELS (Corneille), peintre d'histoire et de portraits, né à Lierre (province d'Anvers) en 1778, mort à Bruxelles en 1859. Issu d'une famille de commerçants aisés, il put, sans obstacle, ordonner sa vie d'artiste. D'abord élève du sculpteur Pompe et du peintre P.-J. Denis, il fut ensuite (1795 à 1800) à Bruxelles le disciple d'André Lens, peintre alors en vogue. A 22 ans, il se rendait à Paris et, durant une année, reçut les leçons de Suvée, artiste brugeois que l'on connut directeur de l'École française de Rome. Cels passa ensuite sept ans en Italie, où naquirent ses toiles les plus importantes. Un *Cincinnatus*, créé à Rome et exposé au Salon de Gand en 1803, y obtint la médaille d'or. De même dans la ville éternelle, il créa la *Visitation*, en très grandes figures, qu'on voit à l'église des Augustins à Anvers; la *Descente de Croix*, décorant le maître-autel de l'église Saint-Paul, dans la même ville. Exposée à Rome, au Panthéon, en 1807, cette vaste toile valut à son auteur le titre de membre-professeur de l'Académie de Saint-Luc. Rentré au pays natal, le jeune peintre s'établissait à Anvers où résidaient ses parents. C'est là que, en 1809, il peignit entre autres la *Décollation de saint Jean*, pour l'église Saint-Gommaire (Gomarus) à Lierre, et, en 1811, le *Martyre de sainte Barbe*, pour l'église Saint-Sauveur, cathédrale de Bruges. La chute de

l'Empire ayant fait de La Haye la capitale du royaume des Pays-Bas, Cels alla se fixer dans cette ville. Il y eut, comme portraitiste, une vogue considérable. Outre le portrait du roi Guillaume, il retraça les traits de la princesse d'Orange, douairière de Guillaume V, de la duchesse de Brunswick. Il peignit encore les ministres et le comte de Hogendorp, le grand homme d'État qui fut, en quelque sorte, le créateur de la Constitution du royaume des Pays-Bas. Ce portrait est au Musée de Rotterdam. Appelé en 1820 à la direction de l'Académie de Tournai, Cels se consacra durant sept ans au professorat. Parmi ses élèves figura le jeune Gallait, alors à ses débuts. C'est à Tournai que fut peint, pour l'église catholique de La Haye, le tableau du *Christ montrant ses plaies à saint Thomas*. Après avoir pris sa retraite en 1827, Cels se fixa à Tournai, où il mourut. En 1842, il peignit pour le palais archiépiscopal de Malines, le portrait du cardinal Sterckx, primat de la Belgique Il en existe une gravure par Erin Corr. Au Musée d'Amsterdam, figure une œuvre de Cels : *Une Jeune Suissesse*, œuvre datée de 1821. Membre des Académies d'Amsterdam et d'Anvers, le peintre était, en outre, correspondant de l'Institut des Pays-Bas. Il fut, en 1813, un des fondateurs de la Société d'Encouragement des Beaux-Arts d'Anvers. On possède de lui un portrait du fameux peintre d'animaux B.-P. Ommeganck.

CELS (Emmanuel-Antoine-Joseph), fils de Corneille Cels, architecte, né à Tournai en 1821, mort à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles) le 24 avril 1894. Les travaux de cet artiste, qui fut l'élève et le collaborateur de T.-J. Suys, consistent surtout en restaurations d'églises et de chapelles conventuelles.

CELS (Jean-Michel), peintre paysagiste, fils de Corneille Cels, né à La Haye en 1819, mort à Bruxelles en 1881.

Il fut plutôt amateur qu'artiste.

CÉRIEZ (Théodore), peintre de genre, né à Poperinghe (Flandre occidentale) en 1832, mort à Ypres en septembre 1904. Il fit ses études à l'Académie d'Ypres et les continua à Anvers, puis à Paris sous Fauvelet. Il dirigea pendant un grand nombre d'années l'Académie d'Ypres. Cériez fut un peintre de sujets élégants de l'époque Louis XV, dans le goût de Fauvelet. Du reste, bon coloriste, il donnait à ses œuvres un tour agréable. Il est représenté au Musée d'Ypres. Ses meilleures peintures sont : *Les Cuisiniers*, *La Lecture sous Louis XV*, *Les Amateurs de gravures*, *Chez l'Antiquaire*. Toutes ces œuvres, exposées en Belgique, valurent à leur auteur un sérieux succès.

Siret, *Dictionnaire des peintres*, 1883. — *Chronique des Arts*, 1904. — *Journal des beaux-arts*, 1878-1883.

CHAINEUX (Désiré), dessinateur et archéologue, né à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles) en 1851. Fut élève à l'École des Arts de sa commune natale, passa ensuite de longues années dans les emplois publics, sans cesser d'ailleurs de s'adresser aux arts. S'étant trouvé à Paris en relations avec le

poète Jean Richepin, il dessina les costumes de son drame : *La Martyre*, évocation du monde romain, ce qui fut, à la Comédie-Française, un succès retentissant et fit attacher le dessinateur belge à la grande scène parisienne à titre définitif. Chaineux est aussi l'auteur d'un mémoire intitulé : *Le Costume préhellénique*, inspiré des découvertes de Schliemann. L'Institut de France, auquel ce mémoire fut présenté, en fit un grand éloge.

Sources personnelles.

CHARLES (Claire-Thérèse d'ANCRÉ), peintresse, née à Malines, morte dans la même ville le 1er octobre 1703. Elle était issue de la famille du peintre de fleur, Jean-Philippe Van Thielen, et avait peint une *Sainte Famille* qui décorait son tombeau dans l'ancienne église Saint-Pierre. La trace de cette peinture est aujourd'hui perdue.

CHARLIER (Guillaume), sculpteur belge, né à Ixelles (Bruxelles) le 2 août 1854. Fréquenta l'école de dessin et de modelage de Molenbeek-Saint-Jean (Bruxelles), puis l'Académie royale de cette dernière ville, travailla sous Guillaume Geefs et G. De Groots, et fréquenta deux ans l'atelier de Cavelier à Paris (1880-1882). De retour en Belgique, prit part au concours de Rome comme élève de Van der Stappen, et remporta le grand prix, avec un bas-relief : *Les Envoyés du Sénat romain devant Cinna* (1882). Les œuvres de cet artiste sont nombreuses : *Daphnis* (1884), *Le Semeur de mal* (1886), *La Prière* (Musée de Bruxelles, 1887), *L'Aïeule* (1887), *L'Inquiétude maternelle* (1888), *Le Pêcheur* (1888). En 1889, créa pour la ville de Tournai, la statue du peintre Gallait, inaugurée en 1891. Ce monument de bronze représente le peintre en costume d'atelier, tenant la palette et le pinceau à la main. Charlier s'est consacré presque entièrement à la sculpture habillée. Au *Pêcheur*, firent suite : *Le Départ pour la pêche* (1892), *La Misère*, groupe de marbre (1894), *Pêcheurs hâlant leur barque* (bas-relief) (1895). Vint ensuite, en 1903, le monument élevé à Tournai, au ministre d'État Jules Bara, avec les figures allégoriques de l'*Histoire* et de la *Justice*. Dans l'entre-temps, il avait fait de nombreux bustes, notamment celui du peintre Henri De Braekeleer au cimetière de Kiel à Anvers (1894). On voit, enfin, de Charlier, au Jardin botanique de Bruxelles, un groupe de bronze; *Le Chêne*, *Misère* (groupe de marbre) (1897), *Sortie de l'église*, *La Croix* (bronze) (1898), *Sollicitude* (1899), *Douleur maternelle* (1900), *Souvenir* (bronze) (1901), *Pilote* (1903), *Porteur d'eau palermitain* (marbre et bronze) (1903), *Souvenir* (saint Louis) (1904), *Les Aveugles* (groupe) (1907), inspiré des *Bourgeois de Calais*, semble-t-il, *Aveugle* (1908).

CHARLERIE (Hippolyte DE LA), peintre et dessinateur belge, né à Mons en 1827, mort à Paris en 1867. Élève de l'Académie de Bruxelles et de l'« Atelier de Saint-Luc ». Il fit des paysages, des animaux, des tableaux avec figures et aussi des portraits. Vers 1860, de la Charlerie se rendit à Paris, où il dessina des projets de gravures sur bois pour plusieurs éditeurs.

Son chef-d'œuvre dans ce domaine est l'illustration de : *Le Parthénon de l'Histoire d'Armengaud, 1862*. De ses tableaux, se trouve une *Tête de vieillard* au Musée moderne de Bruxelles. A l'Exposition rétrospective de 1905, se trouvaient trois tableaux (Charlerie, propriété privée) : *Lévriers, Intérieur d'écurie, Étang de Rouge-Cloître*.

Catalogue des Musées modernes de Bruxelles et Exposition rétrospective de l'Art belge, 1905.

CHARETTE, dit **CHARETTE DUVAL (François),** peintre de fleurs, à l'huile et à l'aquarelle, né à Bruxelles en 1807, mort dans la même ville en 1895. Peintre méticuleux, il eut une vogue considérable comme professeur de dames et de demoiselles et prit une part régulière aux expositions de la Société belge des Aquarellistes dont il avait été l'un des fondateurs.

Sources personnelles.

CIERKENS (Jean), peintre belge, né à Bruges en mai 1819, mort à Rome le 3 juillet 1853. Fils de parents peu fortunés, il débuta comme ouvrier peintre, devint élève de l'Académie des Beaux-Arts, puis de De Weirt, excellent professeur de dessin, et fit assez de progrès pour remporter le premier prix de la classe d'Antique en 1827 et, en 1839, de peinture d'après nature. Il fut alors envoyé à l'Académie d'Anvers et, revenu à Bruges, y devint professeur à l'Académie. Envoyé en Italie comme pensionnaire du Gouvernement, il finit sa carrière à Rome en 1853, âgé, par conséquent, de 34 ans. L'Académie royale d'Anvers conserve de Cierkens d'excellentes études d'après nature.

CLAES (Constant-Guillaume), peintre belge, né à Tongres le 4 avril 1826, décédé à Hasselt le 10 février 1905. Fut élève à l'Académie d'Anvers et de Nic. De Keyser. Se signala surtout comme peintre de genre. *Avant l'orage, La Visite du Docteur, Travail, Récompense, La Fête du Maître d'école, Le Bon Curé*. Ce dernier tableau, exposé en 1866, eut beaucoup de succès et fut lithographié en grand format par T. Voncken. Au cours des dernières années de sa vie, Claes décora de ses peintures une chapelle de l'église Notre-Dame à Tongres. Ces scènes religieuses, d'une coloration faible, mais agréable, se distinguent par une ligne élégante et distinguée. Claes avait beaucoup voyagé, notamment en Allemagne et en Espagne.

CLAESSENS (Lambert-Antoine), peintre de paysages et graveur au burin, né à Anvers le 21 novembre 1763, mort à Rueil, près Paris, en 1834. Élève à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, il se voua d'abord à l'étude du paysage, pour s'adonner ensuite à l'art de la gravure, qu'il alla étudier à Londres sous Bartolozzi. Fixé ensuite à Amsterdam, il y exécuta, en 1797, une grande estampe d'après la *Ronde de nuit*, œuvre passablement médiocre, mais intéressante comme donnant les parties détachées de la toile latéralement. Antérieurement, il avait participé au grand ouvrage de A.-B. de Quer-

tenmont, les portraits des membres des États de Brabant, en 1790. Ayant épousé la veuve du miniaturiste français Pelletier, il alla se fixer à Paris où s'écoula le reste de sa carrière. Il contribua, pour une bonne part, au grand ouvrage sur le *Musée Français*, prenant pour thème les toiles du Louvre. C'est là notamment que figurent sa grande reproduction de la *Descente de Croix* de Rubens et la *Femme hydropique* d'après Gérard Dou, son chef-d'œuvre. Wurzbach donne une liste de trente-neuf gravures du burin de Claessens. On doit ajouter à cette liste les pièces suivantes : *Vue de la Citadelle d'Anvers*, *Amante inconstante*, d'après Coclers, *Catherine II chez Potemkine*, d'après Kuyper, *Une Illumination*, d'après le même, et les portraits suivants d'après Quertenmont : *Le Marquis du Chasteler*, *Corneille-Jacques-Joseph Mens*, *Godefroid Hermans*, prélat, *N.-J. Maras*, *H.-A. Verrasselt*, *E.-C. De Jonghe*, *A.-J.-J. Van Wamel* et *Joseph Garnier*. Claessens est, pour son temps, un graveur coloriste fort estimable et possédant un talent fort varié.

CLARYS (Alexandre), peintre et dessinateur, né à Bruxelles le 23 juillet 1857, élève de l'Académie de sa ville natale. S'est surtout adonné à la représentation des chevaux et des chiens, et s'y est signalé d'une manière avantageuse. Outre de nombreux portraits de chevaux primés dans les concours, il a dessiné aussi des affiches pour ces concours et pour les courses de chevaux, a collaboré aux journaux de sport, le tout avec beaucoup d'élégance. On a vu de Clarys, des panneaux décoratifs aux Expositions de Liége (1905) et de Bruxelles (1910). Il a peint aussi le cheval favori du roi des Belges (Albert Ier), *Montjoie*. Le Musée de Mons possède de cet artiste un lot de juments lancées au trot, peinture fort intéressante.

CLAUDE (Deruet), peintre (1588-1660). Doué de certaines qualités qui pouvaient en faire un artiste recommandable, il sacrifia à la manière et ne sut pas s'élever aux sommités de l'art. Travaillant avec un maître aussi vaniteux que médiocre, il resta imprégné du mauvais goût de son époque, et ne sut jamais discerner le vrai du faux. Sa peinture fut toute de convention. Il ne sut être vrai ni dans ses compositions, ni dans son dessin, ni dans sa couleur. Ce reproche, qu'on peut faire à tant d'autres peintres qui ont laissé des noms illustres, n'exclut pas toutefois certaines qualités qui lui sont propres.

Trouvées après décès.

CLAYS (Paul-Jean), peintre de marines et aquarelliste, né à Bruges le 27 novembre 1819, mort à Bruxelles le 9 février 1900. Attiré de bonne heure par le spectacle de la mer voisine, il donna des gages de son avenir artistique. A Paris où l'envoya sa famille, il fréquenta l'atelier d'Horace Vernet et davantage celui de Théod. Gudin. De retour dans son pays, il ne tardait pas à se produire dans le genre de son choix, gardant de son éducation plus de netteté que de poésie. A Anvers en 1839, à Bruxelles en 1840, il exposait

ses premiers tableaux, sans beaucoup se signaler à l'attention. Le roi des Belges eut de lui un tableau représentant l'*Arrivée à Ostende de la reine Victoria en 1844*, peinture de médiocre portée; de même au Musée de Bruges, le *Port de Ferragendo* (1846). En 1861, influencé par la nouvelle école française, il élargit sa manière et même on le vit reprendre certaines de ses œuvres antérieures pour les repeindre dans son nouveau style. Il en fut ainsi d'un *Naufrage sur les côtes des îles Shetland,* appartenant au Musée de Bruxelles. A dater de ce moment, ses succès furent continus, tant comme peintre que comme aquarelliste. Clays s'est particulièrement distingué comme traducteur des eaux intérieures, celles de son pays et celles de Hollande, et par des effets de soleil plus que par des temps gris. L'Exposition universelle de Paris en 1867 et celle de 1878 furent pour lui l'occasion de très grands succès. Ses œuvres se rencontrent dans quantité de musées d'Europe et des États-Unis. Le Musée de Bruxelles a de lui trois pages importantes : la *Rade d'Ostende* (1851); *Accalmie* (1863); la *Rade d'Anvers* (1869). Le roi des Belges, outre deux tableaux, possède de l'artiste une superbe aquarelle datée de 1866; la National Gallery de Londres : deux *Vues d'eaux intérieures de Hollande;* le Musée métropolitain de New-York : *Affranchissement de l'Escaut à Anvers* (1880); le Musée d'Anvers : *Environs de Dordrecht, temps orageux; Accalmie sur l'Escaut* (1880); Marine : l'*Escaut* (1887), au Musée de Liége; *Mer du Nord* (1891), à la Pinacothèque de Munich. Clays était Commandeur de l'Ordre de Léopold et membre de l'Académie de Belgique, Officier de la Légion d'Honneur, Commandeur de l'Ordre du Mérite de Saint-Michel de Bavière, de Charles III d'Espagne, etc.

Edm.-Louis de Taeye, *Artistes belges contemporains* (avec portrait photographié). — L. Solvay, *Notice sur Paul-Jean Clays* (*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1906) (avec portrait). — Henri Hymans, *Belgische Kunst in XIX^n Jarhunderts* (Leipzig, Seemann).

CLOSSON (Gilles-Joseph-François), peintre, né à Liége en 1796, mort dans la même ville en 1852. Ses paysages, très minutieusement traités, représentent des vues d'Italie, principalement de Rome et des environs. Le Musée de Liége possède de lui une œuvre de ce genre datée de 1828. C'est un travail de peu de caractère.

Trouvées après décès.

CLUYSENAAR (Jean-Pierre), architecte belge, né à Campen (Pays-Bas) le 28 mars 1811, mort à Bruxelles le 16 février 1880. Il avait 6 ans quand son père, ingénieur au service du Gouvernement, fut placé en Belgique. Le jeune homme devint en 1826 élève de T.-J. Suys, le plus fameux architecte belge d'alors et passa dix années sous sa direction. Cluysenaar se fit à son tour une grande réputation par des châteaux et des hôtels privés de la Belgique et ailleurs. La plus connue de ses œuvres est le fameux *Passage Saint-Hubert* à Bruxelles, avec théâtre, etc., et qui fut le point de départ des galeries analogues de l'étranger, notamment à Milan, où il inspira la galerie Victor-Emmanuel. Un ouvrage fut consacré à cet ensemble. La

Société des Galeries Saint-Hubert, fondée en 1845 par MM. Cluysenaar, Demot, etc., fit frapper une médaille par le graveur Hart, où se voit la façade et le plan des galeries, d'après une gravure de l'architecte, la seule qu'il ait jamais faite. La pose de la première pierre eut lieu le 20 juin 1847. La même année, Cluysenaar dressa les plans d'un local pour les archives, pour les collections de l'État, à ériger sur les bas-fonds de la rue Royale, en même temps que pour une église destinée à terminer cette rue. Cette dernière fut effectivement exécutée, mais pas sur les plans de Cluysenaar. Vers la même époque fut édifié le local de la *Société royale de la Grande Harmonie* à Bruxelles et qui fut l'occasion de la médaille gravée par Hart à l'effigie du maître le 7 septembre 1841-1842. Le local fut achevé en un an et érigé sur les terrains de l'ancien Hôpital Saint-Jean. Le *Marché de la Madeleine*, dans la rue de ce nom, date de la même époque. Cluysenaar fut l'introducteur en Belgique de l'architecture rustique, dont les stations et maisons de garde de la ligne de chemin de fer de Dendre et Waes fournit surtout l'occasion. Des volumes spéciaux furent consacrés par lui à ces œuvres : *Maisons de campagne et Châteaux; Stations et Maisons de garde.* Également à la fête du *Marché de la Madeleine*, par laquelle fut inauguré ce nouvel édifice. La création à Bruxelles de la place du Congrès procura à l'habile architecte la construction du monumental escalier reliant la rue Royale à la place du Marché-du-Parc. Dans le cours des années 50, Cluysenaar, dont la réputation s'était étendue en Allemagne, fut chargé de l'exécution du « Kurhaus » et du Théâtre de Hombourg. Il prit une part considérable aux arcs de triomphe, fontaines monumentales, etc., érigés à l'occasion des fêtes du 25e anniversaire du règne de Léopold Ier en 1856. Il est l'auteur du Conservatoire de Bruxelles. Les constructions de Cluysenaar sont en général dans le style classique, tempéré plus tard par les influences modernes, surtout pour l'architecture domestique. En matière d'architecture religieuse, on lui doit l'église de fer d'Argenteuil (Brabant) et l'église en style roman érigée à Rochefort (Namur) en 1871, également la cathédrale de Monaco. Cluysenaar a fourni quelques élèves, Trapeniers, Van Ysendyck en sont les plus notoires. Son portrait par Gallait, son ami, appartient au Musée communal de Bruxelles. Son buste est du sculpteur A. Van Braeckevelt. Il fut décoré de son pays et de divers autres.

Cluysenaar était vice-président de la Commission royale des Monuments, vice-président du Conseil supérieur d'hygiène publique, membre du Corps académique d'Anvers, membre honoraire de l'Association royale des architectes britanniques, de l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam.

Sources particulières.

CLUYSENAAR (Alfred-Jean-André), peintre belge, né à Bruxelles le 24 septembre 1837, décédé à Saint-Gilles (faubourg de Bruxelles) le 23 novembre 1902. Était le fils de l'architecte J.-P. Cluysenaar et se forma à l'Académie des Beaux-Arts de sa ville natale et à Paris sous Léon Cogniet. Il peignit à Paris les panneaux décoratifs, un grand plafond pour les salons du « Kurhaus » à Hombourg, édifié par son père. Alfred Cluysenaar voyagea

ensuite en Allemagne et en Hollande et fit un long séjour en Italie, particulièrement à Rome où il commence la grande toile des *Cavaliers de l'Apocalypse,* exposée avec un succès considérable tant à Bruxelles en 1867 qu'à Paris l'année suivante. Fixé à Bruxelles, Alfred Cluysenaar se fit connaître comme un superbe portraitiste avec des œuvres dont surtout un portrait de son fils enfant, intitulé *Une Vocation*, une des œuvres marquantes du Salon de 1875. Cette œuvre, qui est aujourd'hui au Musée de Bruxelles, a été gravée par A. Danse. Du même maître la Galerie possède un *Canossa,* exposé à l'Exposition universelle de Paris en 1878, puis à Berlin, enfin à Bruxelles en 1880. L'œuvre valut à son auteur la croix d'Officier de la Légion d'honneur. Cluysenaar avait été chargé de décorer le grand escalier de l'Université de Gand, où cinq fresques retracent les grandes phases de l'humanisme. Devenu professeur de peinture décorative à l'Institut supérieur des Beaux-Arts à Anvers, l'artiste se voua surtout à l'enseignement. Il créa vers la même époque le panorama de la bataille de Wörth pour le Jardin zoologique d'Anvers. Cette œuvre a cessé d'exister depuis plusieurs années. Il fit des portraits pour les membres de l'Université de Bruxelles, des magistrats, de très beaux portraits de son père, du sculpteur De Groot, du général baron Goethals, aide de camp de Léopold II, etc. Alfred Cluysenaar était au moment de sa mort, directeur de l'École de dessin et de modelage de Saint-Gilles (Bruxelles). Il était membre de l'Académie de Belgique, de la Commission royale des Monuments, de la Commission des Musées des Arts décoratifs, professeur à l'Institut supérieur des Beaux-Arts d'Anvers. Officier de l'Ordre de Léopold, Chevalier de la Légion d'honneur. Son buste a été fait par Guillaume De Groot et par Mlle Sylvie Vanderkindere. Il forma de bons artistes. Le comte Jacques de Lalaing est son élève.

CLUYSENAAR (André), fils du précédent, né à Bruxelles en 1872, s'est fait connaître comme portraitiste, suivant la manière de son père, et a remporté quelques succès dans la même branche. Il avait débuté dans la carrière artistique comme sculpteur par un *Saint Sébastien* (1).

COCK (Hieronymus), peintre, graveur, éditeur, marchand de tableaux, né à Anvers vers 1507, mort dans la même ville en 1570. Fils d'un peintre obscur, Jean Wellens, dit Cock, doyen de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1520, il apparaît dans les registres de la corporation en 1546. Il avait déjà, à cette époque, fait un séjour en Italie. Vasari le connut à Rome et consacre plusieurs pages de sa biographie de Marc-Antoine à l'énumération de ses œuvres. A la vérité, ces planches n'émanent pas toutes du burin de Cock, mais la mention élogieuse qu'elles trouvent sous la plume de Vasari, atteste la faveur rapidement acquise en Italie par les planches d'origine flamande.

Inconnu comme peintre, Jérôme de Cock se signale comme un artiste de

---

(1) Il a peint le *Portrait du Roi Albert de Belgique visitant les ruines d'Ypres* (1916).

très haute valeur dans les planches où il se fait connaître comme graveur et qu'il est facile d'identifier, même en l'absence du mot *sculpsit;* ces planches étant traitées exclusivement à l'eau-forte. *Variæ variorum regionem typographiæ ad umbrationes in publicum pictorum usum à Hieronymo Cock delineatæ in æs incisæ et editæ. Veelerlij ordinantien van lantschappen, etc.*, 1558, in-folio oblong. Il y a particulièrement une suite de ruines romaines d'un fini magistral. Ce recueil vit le jour en 1551, mais contient plusieurs pièces datées de 1550. Avant cette dernière date, nous n'avons rencontré aucune pièce où apparaisse la signature de Jérôme Cock accompagnée d'un millésime.

En revanche, il est des estampes faites pour démontrer que bien des années après avoir fondé son établissement chalcographique, il continua personnellement de manier le burin.

Plus on pénètre dans le détail de son entreprise, plus il demeure évident que la sûreté de son goût, jointe à ses vastes connaissances, influa de la façon la plus heureuse sur tout le mouvement artistique de son temps aux Pays-Bas.

Malheureusement une dispersion rapide du fonds de Jérôme Cock nous prive d'informations sur le vaillant éditeur, mort sans laisser de postérité.

Sa veuve, Volquera Dirix, poursuivit un moment les affaires, mais ses planches passèrent aux mains de Théodore et de Jean Galle, de Carel Collaert, de Jean Meyssen, à Anvers, et de Paul de La Houve, à Paris. Sa boutique était enseignée *Aux quatre vents, près de la Bourse* (en français). Sur une des planches des *Scenographiæ*, d'après Vredeman de Vriese, on voit Jérôme à la porte de sa boutique et, dans le fond, sa femme au comptoir.

Jérôme Cock a publié des œuvres des meilleurs maîtres flamands de son époque : Lambert Lombard, Frans Floris et ses frères Corneille et Jean, Martin Hermskerk; puis des chefs-d'œuvre de l'école italienne : Raphaël, Michel-Ange, le Bronzino; ensuite les plus originales compositions de Jérôme Bos, de Pierre Breughel le vieux et ses beaux paysages; les architectures de Vredeman De Vriese; les thermes de Dioclétien de Sébastien Van Oyen (d'Oja) (1558); les *Victoires* et la *Pompe funèbre de Charles-Quint*, puis des ornements magnifiques d'après le Florentin Benoît Battini, suite extrêmement rare; enfin, pour le burin de Georges Ghisi, de Mantoue, il fit graver à Anvers l'*École d'Athènes* et la *Dispute du saint sacrement*, les premières interprétations par le burin de ces productions fameuses. Ces pièces sont datées de 1550 et de 1552. En 1551, il grave la *Cène*, d'après Lambert Lombard; en 1553, la *Nativité*, d'après Bronzino; en 1555, *Le Jugement de Pâris*, d'après Bertano; en 1561, *Le Songe de Raphaël*. Et c'est donc aussi à Anvers que fut publiée par Cock, cette autre planche de Ghisi, d'après Luca Peuni : *La Calomnie d'Apelle*. Jérôme Cock avait entrepris, avec la collaboration de Hieronymus Wierix, une série des portraits des peintres des Pays-Bas, que sa veuve fit paraître après sa mort, sous le titre : *Pictorum aliquat celebrium Germaniæ inferioris effigiris una cum doctiss. Dom. Lampsoniis hujus artis peritissimi elogiis. Antv. sub intersigno quatuor ventorum*, 1572. 23 pages, petit in-folio.

Hieronymus Cock est, en somme, une grande figure de l'histoire de l'Art aux Pays-Bas, et son influence a été considérable au point de vue de la diffusion du goût. Ce fut lui qui publia les belles architectures de Vredeman, De Vriese et des Floris, que tout le monde connaît aujourd'hui, mais qui furent totalement délaissés il y a une couple de siècles, mais dont Jérôme Cock nous a conservé tout à fait l'expression et le style. Son portrait figure en tête du recueil de Lampsonius et sans doute en peinture par Floris, au Musée de Madrid.

COCK (Matthias), peintre, frère du précédent, né à Anvers vers 1509, mort dans la même ville avant 1548, car à cette date sa femme est déclarée veuve. C'était un paysagiste réputé, tant à l'huile qu'à la détrempe, et avait, paraît-il, fait un assez long séjour à Rome. Ses œuvres sont aujourd'hui introuvables. Van Mander lui attribue une grande influence dans l'évolution du paysage dans les Pays-Bas, à son époque. Il est inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1540 et eut pour élève Jacques Grimmer. Son frère Jérôme aurait gravé d'après lui, à l'eau-forte, la série de douze paysages avec sujets bibliques. *Variæ varorium regionum typographiæ adumbrationes in publicum pictorum usum, etc.*, 1558, in-folio oblong. Son portrait dans le recueil de Lampsonius de 1572.

COEBERGHER, aussi **COBERGHER** et **KOEBERGHER (Wenceslas),** peintre, architecte, ingénieur, numismate, graveur, né à Anvers vers 1561, mort à Bruxelles en 1634. En grande partie contemporain de Rubens, avec lequel son art est sans analogie. Élève de Martin De Vos en 1573, il subit surtout l'influence de ce représentant de l'école romaniste dont lui-même, d'ailleurs, fut un membre considéré. Après Anvers, ce fut à Paris, à Rome et à Naples, de 1583 à 1604, que se poursuivirent ses études. Non moins qu'à la peinture, il s'initia à la connaissance de l'architecture et des antiquités. A Rome, en 1598, il concourut à la décoration de la Valicella, où Rubens devait travailler aussi quelques années plus tard. A Naples, où il épousa la fille d'un de ses compatriotes, Jean Franck ou « Francs », il poursuivit ses études et, revenu à Rome, déjà veuf, y contracta un nouveau mariage avec une fille de 16 ans, issue de parents flamands, lui-même était âgé de 40 ans. Déjà sa réputation comme architecte et ingénieur avait gagné les Pays-Bas. Dès l'année 1600, on voit les archiducs Albert et Isabelle faire entamer des démarches par leur ambassadeur à Rome, Philippe de la Morteau, pour l'entrée à leur service d'un maître dont le concours leur importait également comme architecte et comme ingénieur. Il semblait, d'après le rapport de l'ambassadeur, que déjà, en Italie, Coebergher s'était signalé dans ces branches. La négociation, toutefois, n'aboutit qu'en 1605, date de la nomination du peintre en qualité d'architecte et d'ingénieur. Sa résidence, à dater de ce moment, fut à Bruxelles, avec un gage annuel de 1,500 livres. Sa tâche ne serait point minime. Les archiducs étaient grands bâtisseurs; le nombre d'églises et de chapelles qu'ils firent élever dans la limite de leurs états, est

évalué, par les auteurs du temps, à plusieurs centaines. Leur palais de Bruxelles, leur château de Tervueren, réclamaient aussi l'intervention d'un architecte et hydraulicien. C'est ainsi que, comme Salomon de Caus, ils eurent recours à Coebergher pour les fontaines du parc de Bruxelles et de Tervueren. L'influence de ce dernier, comme architecte, fut très considérable, et si ses constructions sont aujourd'hui fort rares, il fut certainement l'un des promoteurs du style hybride italo-flamand qui régna presque sans partage dans l'architecture religieuse flamande au cours du XVIIe siècle. L'église la plus connue de Coebergher est le fameux sanctuaire de la vierge de Montaigu, un des nombreux postiches de Saint-Pierre de Rome, et dont le coût fut de plus de 1 million. Commencé en 1609, l'édifice ne fut terminé qu'en 1621. Comme peintre, Coebergher l'emporte sur Martin De Vos, et s'il n'est pas possible de souscrire aux éloges outrés que lui attribuent les auteurs du XVIIIe siècle, il n'est que juste de tenir en sérieuse estime les pages assez rares de son pinceau. Le *Saint Sébastien* qu'il peignit à Rome pour les archers d'Anvers et qui appartient au Musée de Nancy, est une œuvre froidement classique, sans doute, mais fort distinguée. L'œuvre, en arrivant à Anvers, y provoqua une grande admiration et sans doute quelque envie, car un confrère jaloux, mais resté inconnu, en découpa deux têtes de femmes. Il fallut renvoyer la peinture à son auteur pour la réparation. Elle en porte les traces, comme nous l'avons pu constater.

Le *Christ au tombeau*, peint en 1605 pour l'église Saint-Géry de Bruxelles, et appartenant au Musée de la même ville, n'est point non plus une œuvre ordinaire, malgré sa froideur faisant songer au Poussin et, comme coloris, à Ingres. La draperie de la Vierge, d'un bleu éclatant, aurait coûté 1,400 livres d'outre-mer. La même année, il peignit pour l'église Saint-Jacques, à Anvers, un tableau représentant : *L'Empereur Constantin en adoration devant la vraie croix que lui présente sa mère*. Ici encore l'artiste se signale comme un peintre fort sérieux et dont il est permis de regretter que les œuvres offertes à notre étude ne soient pas plus nombreuses.

Outre son activité artistique, Coebergher attacha son nom à l'institution des Monts-de-Piété, établissements publics de prêts sur gages sans intérêt, et dont il fut nommé, par les archiducs, intendant général (1618). De même, il procéda à l'assèchement des *Moeres*, zone marécageuse de la Flandre occidentale, et à d'autres travaux d'irrigation, dont l'effet fut bienfaisant pour la salubrité publique.

Comme antiquaire, Coebergher paraît avoir occupé une situation considérable. Peiresc le visita durant son séjour à Bruxelles en 1606, et rapporte que le « peintre excellent de Leurs Altesses Royales » projetait de mettre au jour quatre volumes concernant ce qu'il y avait de plus curieux dans le domaine de l'antiquité : architecture, peinture, iconographie des dieux, enfin la numismatique romaine. Ces ouvrages ne furent pas tous publiés. De Murr mentionne la *Tractatus de pictura antiqua*, Mantoue 1591, avec ce sous-titre : « Il figino, overo del fine della pittura, dialogo del P. don Gregorio Cammanino, canonico Lateranese, nel quale si mostra qual sia l'imitatore

piu perfetto, o il Pittore, o il Poeta ». Deux autres volumes, restés manuscrits, appartiennent à la Bibliothèque de Bruxelles : *Medaglie de Cobergher designate a Mano;* l'autre : *De Wensel Cobergher fiamingo, pittor, observatione de Medallie antiche de Julio Cesar sino a Gallieno.* Ce dernier serait une copie de main italienne. Il porte la date de 1598.

Coebergher est l'auteur d'une gravure au burin datée de 1586 et portant les initiales : W. C. I. E. F. Simplement exécutée au trait, cette estampe représente la Vierge assise, vue de profil, dans une chambre, ayant sur ses genoux l'enfant Jésus tenant un oiseau attaché à un fil. Au fond, une porte. L'aspect de l'œuvre ultra-classique ferait croire à un travail moderne de 1830.

Coebergher transmit à ses fils le titre de seigneur de Saint-Antoine et de Groenlandt, de conseiller et premier architecte de Sa Majesté et de Leurs Altesses Sérénissimes. Van Dyck nous a laissé son portrait, gravé par L. Vorsterman. Le peintre est donné comme préfet général des Monts-de-Piété et comme « peintre de l'archiduc ».

Peiresc et Coebergher, par J. Van den Gheyn, S. J. Anvers, 1905, et les autres titres.

COELEMANS (Jacobus), graveur flamand, né à Anvers le 23 août 1654 (pas 1670), mort à Aix en Provence, d'après Mariette le 3 juin 1731, d'après Parrocel le 11 février 1732, d'après d'autres en 1735. Il fut inscrit dans la « Lucas Gilde » à Anvers en 1672-1673 comme élève de Frédéric, de J. Bonttats, et doit (d'après Mariette) avoir étudié aussi chez Vermeulen. En 1680, il devint membre de la Société des Jeunes Compagnons à Anvers. En 1690, il se rendit à Aix en Provence, où il passa le reste de sa vie. Il fit de nombreuses reproductions en gravure. Son chef-d'œuvre est le *Recueil des plus beaux tableaux du Cabinet de Messire Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguilles, Aix 1709* (2 aufl. 1744), dont cent dix-huit feuilles gravées en grande partie par lui, tandis que les autres furent gravées par Sébastien Barras. Un inventaire de ses œuvres par Heller Andresen. Coelemans a gravé son propre portrait d'après C. Bouys. Il se trouve dans quelques exemplaires de la « General Gallerie Werks ».

Les Liggeren. — Rombouts et Van Lerius, II. — Mariette. — Heinecken, *Dictionnaire des Artistes.* — Immerzeel. — Chenevières de Pointel, *Recherches sur quelques peintres de Provence.* — Le Blanc. — Linnig, etc.

COENE (Henri [Jean-Henri] DE), peintre de genre, né à Nederbrakel (Flandre) en 1798, mort à Bruxelles le 25 avril 1866. Pendant son séjour à Bruxelles, il fut élève de David et un de ses meilleurs élèves. Il devint célèbre comme peintre de scènes de famille, obtint une chaire de professeur à l'Académie de Bruxelles et forma un grand nombre d'élèves. Ses œuvres connues sont : *Le Vendredi* et *Comment tu ignores le sacrement de mariage?* D'autres ouvrages de lui sont au Musée d'Amsterdam (Rijck's Museum, n° 704) : *Nouvelles du marché* (1827); à Bruxelles, au Musée moderne, n° 92 :

La Dentellière et d'autres. La plupart des œuvres de Coene ont été multipliées par la lithographie.

Raczynski, *Die neue deutsche Kunst*, 1841. — Immerzeel. — Singer, *Kunstlerlex* — *Chronique des arts*, 1866.

COENE (Constantin-Fidèle), peintre et dessinateur belge, né à Vilvorde (Brabant) en décembre 1780, mort à Bruxelles le 20 août 1841. D'abord élève de F. Faber, il vint en 1800 à Amsterdam, chez Barbiers, et retourna en 1802 à Bruxelles. Il s'y perfectionna à l'Académie et devint professeur en 1820. Il obtint son principal succès en 1808 au Salon de Gand avec le tableau : *Rubens recevant l'accolade de Chevalier de Charles Ier* (actuellement au Musée de Gand). En 1815, il peignit la *Bataille de Waterloo*, qui fut achetée par le prince de Galles, depuis roi Georges IV. Le domaine principal de Coene fut cependant le genre familial, par exemple : *Une famille devant la porte de sortie* (au Musée de Harlem). Au Ryck's Museum, à Amsterdam, se trouve de lui une vue de Bruxelles : *La Porte de Hal* (1827). Coene a aussi fait des eaux-fortes, des gravures et lithographies. Eau-forte : *Le Repos* (de Coen, 1800). Lithographie : une série de dessins de *Costumes des environs de Bruxelles, Guillaume Ier jure de venger la mort du comte de Horn.* (de K. Sand), *Meurtre de Kotzebue*, etc.

Immerzeel, *Levens en Werken*. Amsterdam, 1849. — C.-H. Balkema, *Biographie des peintres flamands et hollandais*. Gand, 1844. — Hippert et Linnig.

COENE (Jean-Henri), Henri DE COENE, peintre de genre belge, né à Nederbrakel (en Flandre) en 1798, mort à Bruxelles en 1866. Élève de David pendant le séjour du peintre à Bruxelles, il fut ensuite disciple de Jos. Paelinck, un des meilleurs artistes formés à l'école du maître français. Henri De Coene, cependant, se fit connaître surtout comme peintre de sujets familiers, relevés d'une pointe d'humour. Sa réputation gagne même la France, où on le surnomme « le spirituel peintre belge ». Son œuvre la mieux connue est le *Vendredi*, où des paysans enfreignent la loi du jeûne, quand le curé du village entre! Une autre composition : *Comment tu ignores le sacrement de mariage?* Paroles adressées par le curé au paysan qui vient, avec sa servante, lui demander de publier ses bans. Ces œuvres et d'autres eurent les honneurs de la lithographie. De Coene devint professeur à l'Académie de Bruxelles et eut un atelier d'élèves très suivi. Il était Chevalier des Ordres de Léopold et de la Légion d'honneur. Sa touche méticuleuse lui valut surtout des sujets bourgeois.

Henri De Coene (1833) : *Vue du Pont-Neuf à Paris, souvenir de la Révolution de Juillet* (la statue de Henri IV tenant un drapeau tricolore). — Cabinet du secrétaire général au Département des finances à Bruxelles (1891).

COLLAERT (Marie), par son mariage Madame Henrotin, née à Bruxelles le 6 décembre 1842. D'une famille distinguée, elle fut jeune en

contact avec de nombreux artistes, et séjournant à la campagne une partie de l'année, se vit, comme d'instinct, entraînée à en traduire le charme, avec l'indépendance de vision d'une véritable artiste. Les conseils d'Alfred Verwée et ceux d'Arthur Stevens, le frère de Joseph et d'Alfred, la maintinrent dans les voies de franchise et d'individualité. Ses débuts datent de 1863. *La Vache blanche en prairie*, *Le Tondeur de moutons* (1864), *La Fille de ferme* (1865), *Paysan ramenant un cochon*, *La Vache grise* (1866), *Printemps* (1867), *Le Fournil, effet de givre* (1869), disent assez nettement ses tendances réalistes. Ce dernier tableau devint la propriété du roi des Belges. Désormais admise parmi les personnalités marquantes de son école, l'artiste connut de fort enviables succès. Médaille au Salon de Paris (1878), croix de Chevalier de l'Ordre de Léopold (1880), elle vit ses œuvres admises dans les Musées de Bruxelles : *Un Verger en Flandre*, et d'Anvers : *Entrée d'une ferme-château en Brabant* (1894); enfin elle vit s'ouvrir devant elle les plus riches galeries : Van Praet, Crabbe, Gambart, Petit. Demeurée fidèle à sa conception primitive de la nature, Mme Collart procède d'un pinceau précis, ferme et consciencieux, cherchant plutôt le style que l'éclat de la couleur. On peut dire qu'elle tient le milieu entre Verwée et Hippol. Boulanger. Son coloris un peu terne, donne à ses œuvres, rarement de grandeur plus que moyenne, l'effet de tableaux anciens, à quoi concourt aussi leur accent de vérité, se traduisant par la ligne très probe des couleurs.

L'Art belge au XIXe siècle, par Henri Hymans. Leipzig, 1906, p. 148.

COLLIN (Richard), dessinateur et graveur flamand, né à Luxembourg en 1627, mort à Bruxelles en 1697. Il doit avoir été en Italie, où il a connu Sandrart (1650-1651). Il fut maître à Anvers en 1660-1661, 1662-1663, 1665-1666 et 1668-1669. Il mentionna des élèves. Le 5 septembre 1678, Charles II d'Espagne le nomma graveur de la Cour. Le 29 mai 1687, il fit don d'une gravure à la ville de Bruxelles : portrait du gouverneur, marquis de Gastanaga (inconnu). De ses nombreuses gravures, nous citons les suivantes : portrait de l'archevêque irlandais Olivier Plunkes (mort en 1681), signé : R. Collin, C.-R., Sculpsit, Bruxelles; portraits de Murillo (1682), Sandrart, Nic. Omazurino, du gouverneur F. de Moura y Cortereal (d'après Duchâtel), ainsi que plusieurs portraits dans le *Gulden Cabinet* de De Bie. Il grava aussi quelques feuilles, d'après Rubens, par exemple : *Esther devant Assuérus*. Nouvelles illustrations pour l'Académie allemande de Standrart, ensuite la plus grande partie des septante et une plaques dans *Sculptura veteris admiranda*, de Standrard (Nuremberg, 1680), et les *Illustra*, des feuilles de titres de nombreux livres parus à Anvers du temps de Collin. On conserve dans la collection Albertine à Vienne, un portrait de Collin qui doit avoir appartenu à Standrart; il existe aussi une gravure, portrait de Collin, de la main de P. Clouwet.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren*. — Huber und Rost, *Handbuch*, VI, 1802. — Immerzeel. — Le Blanc. — Pinchart. — Émile Tasset. — Wurzbach.

COGET (Antoine), non **COCHET**, ni **COUCHET (Joseph-Antoine)**, graveur, né à Anvers (?) le 28 mars 1630, mort en 1678. Nous n'avons sur ce maître que sa signature au bas de ses estampes. D'après Rubens : *Le Christ au Jardin des Olives : « Jesus positus genibus,* etc. » Catalogue (*Voorhelm Schneevoogt*, n° 238, p. 39); *Le Temps qui couronne le Travail et punit l'Oisiveté : « Tempus »* (V. H., n° 80, p. 146); portrait du pape Marcel II, d'après Pierre de Jode (*Theatrum Pontificum*); portrait de David Beck (*Gulden Cabinet* de De Bie); *Jeux d'enfants*, d'après Jean Papels, trente et une pièces; *Crepundia moralisata.*

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*, 1874-1875.
Trouvé après décès.

COOMANS (Pierre-Olivier-Joseph), peintre, graveur et lithographe, né à Bruxelles en 1816, mort à Boulogne-sur-Seine en 1890. Fut élève de Van Hanselaere et de N. Dekeyser. A créé de très grandes peintures : *Ossian et Malvina* (1836); *Saint Pierre,* plus grand que nature (1836); *Le Déluge,* dans le goût de John Martin (1839); *Prise de Jérusalem* (1841) (au roi des Belges). Plus tard, il s'est adonné à un genre de compositions tirées des scènes familières de l'antiquité, dans la manière d'Hamon, le peintre français. Ces œuvres, reproduites en gravure, acquirent une certaine popularité. En 1836, Coomans a illustré d'eaux-fortes l'*Histoire de Belgique,* de son frère Joseph. Il y a cinquante-deux planches, parmi lesquelles quelques portraits, dont celui de Rubens.

Trouvé après décès.

COOSEMANS (Joseph-Théodore), peintre paysagiste, né à Bruxelles en 1828, décédé à Schaerbeek (Bruxelles) le 24 septembre 1904. Il entra tard dans la carrière artistique, ayant exercé à Tervueren (village brabançon) divers emplois et, finalement, dirigé une entreprise de messageries sur Bruxelles. Entraîné par l'exemple des nombreux artistes que chaque année ramenait au milieu pittoresque où il avait sa résidence, il ne tardait pas à devenir, à la suite de Hippolyte Boulanger, Alfred Verwée et quelques autres, un des membres en vue de l'école dite de « Tervueren », groupe impressionniste qui contribua puissamment à la rénovation du paysage en Belgique. Les premières œuvres de Coosemans datent de 1864. Successivement à Paris, à Fontainebleau, à Barbizon, il affirma sa personnalité et connut d'honorables succès. De retour en Belgique (1876), il se fixa d'abord à Louvain, dont les environs pittoresques fournirent à son pinceau d'heureux points de vue, mais ce fut surtout à Genck, dans la Campine limbourgeoise, que se forma son style. Coosemans est un peintre vigoureux, techniquement très maître de son pinceau, excellent dans le choix des motifs. Sa vogue fut donc sérieuse et ses œuvres trouvèrent leur place dans les galeries royales comme dans tous les musées de la Belgique : Bruxelles, Anvers, Gand, Liége, Louvain, Termonde, etc. Appelé en 1887 aux fonctions de professeur

de paysage à l'Institut supérieur des Beaux-Arts, il exerçait à Anvers un professorat suivi et fécond.

Frappé d'apoplexie en 1893, il continua néanmoins ses cours jusqu'à la fin de sa vie. Au mois de novembre 1905, une exposition générale de l'œuvre de l'artiste eut lieu à Bruxelles par les soins du Cercle artistique et littéraire. Elle comprenait plus de deux cents œuvres. Un portrait du peintre figure en tête du catalogue. Coosemans était Officier de l'Ordre de Léopold.

De Taeye, *Les artistes belges contemporains* (avec portrait). — *Exposition de Joseph-Théodore Coosemans* (préface de Ch. Tardieu), 1905.

CORR (Fanny-Isabelle-Marie-Françoise), peintresse, née à Bruxelles en 1814, morte dans la même ville en 1883. Élève de F.-J. Navez, elle se signala comme peintre d'histoire, de genre et de portraits, dans un genre féminin très prononcé. Elle remporta des succès que cette manière édulcorée devait lui valoir auprès de la société élégante. Tous ses sujets représentent des femmes et des jeunes filles. Son œuvre la plus connue est la *Châtelaine de Crèvecœur* (1836), illustrant une légende des bords de la Meuse. Ce fut en cette année qu'elle épousa le statuaire Guillaume Geefs et donna cet exemple d'amour conjugal d'expirer le même jour que son époux. Comme aquafortiste, elle a gravé en 1841 une pièce : *La Diseuse de bonne aventure (De Waerzegster)*, estampe insérée dans la revue *De Noordstar*.

Trouvé après décès.

CORR (Érin), graveur, né à Bruxelles le 1er mai 1805, mort à Paris en septembre 1862. Issu de parents irlandais réfugiés en Belgique en 1798 à la suite d'un mouvement contre l'Angleterre, Érin Corr fit ses études classiques au collège irlandais de Paris et, de retour dans son pays natal, y fut l'élève de De Meulemeester, graveur brugeois, professeur à l'Académie d'Anvers. A Paris, il travailla sous Wedgwood et sous Förster et fit sous lui de grands progrès. Rentré en Belgique en 1830, il prit part à la révolution, et, en 1832, De Meulemeester s'étant retiré, devint son successeur. A l'Académie d'Anvers, sans être un artiste de premier rang, il fut un excellent professeur et forma des élèves distingués dont J. Bal, Verswyvel, Michiels. Il a gravé la *Statue du général Belliard*, d'après Geefs; le *Monument de la place des Martyrs à Bruxelles*, d'après le même; le *Monument de Madame Malibran*, d'après le même; la *Statue de Rubens*, d'après le même; le *Portrait du roi Léopold Ier*, d'après Wappers (médaille à Paris en 1843); le *Portrait de la reine Louise*, d'après Ary Sheffer; de l'*Archevêque Sterckx*, d'après Cels; le *Christ en Croix*, d'après Van Dyck (Musée d'Anvers); la *Descente de Croix*, d'après Rubens (très grand in-folio); l'*Érection de la Croix*, d'après le même. Cette œuvre, inachevée à la mort du maître, fut plus tard terminée par Joseph Franck. C'est en allant la faire imprimer à Paris que le graveur trouva la mort. Le nombre total des œuvres de Coor s'élève à vingt-cinq. Voir leur nomenclature dans l'*Annuaire de l'Académie royale de Belgique* de 1865, page 152. Nous avons cité les principales.

Immerzeel, 1842. — Kramm, 1864. — *Bulletin de l'Académie royale des beaux-arts de Belgique*, 1865-1866. — Erin Corr.

CRÉPIN (Louis-Joseph-Désiré), sculpteur et peintre, né à Fives (France) le 24 février 1828, mort à Etterbeek (Bruxelles) le 17 juillet 1887. Venu jeune en Belgique, il fut élève de l'Académie de Bruxelles et s'y adonna à la sculpture. Vers 1860, il s'essaya à la peinture du paysage, non sans succès. Ses œuvres, d'une belle coloration, représentent des vues des environs de Bruxelles, parfois des aspects d'anciens quartiers maritimes, aujourd'hui disparus, et dont la naïveté n'est pas exempte de charme. Ces peintures rappellent les œuvres de E. Boudin. Elles firent oublier le sculpteur. On en vit plusieurs à l'Exposition rétrospective de Bruxelles de 1905 : *Vue de Hal, Canal à Bruxelles, Le Canal au Marly.*

Sources personnelles.

NOTICES

parues dans la

BIOGRAPHIE NATIONALE

(M. Hymans, directeur)

publiée par l'Académie royale de Belgique.

HUBERTI (Adrien), HUYBRECHTS, graveur et plus spécialement marchand d'estampes, inscrit en cette double qualité à la Gilde anversoise de Saint-Luc, en 1573. Malgré l'alternance du nom Huberti avec la forme *de sancto Huberto,* sur des estampes issues de la boutique de l'éditeur, nous n'hésitons pas à l'envisager comme de souche anversoise. La liste où figure son inscription donne à connaître que les nouveaux élus étaient restés jusqu'alors *onvry,* c'est-à-dire qu'ils attendaient la maîtrise. Nous en déduisons que notre graveur avait vu le jour vers 1550.

On ne possède aucune indication touchant l'apprentissage d'Adrien qui, d'ailleurs, fut un praticien médiocre. Nagler fait travailler Huberti à dater de 1540. La plus ancienne estampe que nous ayons rencontrée sous son nom porte le millésime de 1574. C'est une *Sainte Famille,* dans le goût de Corneille Cort. En 1578, parut la curieuse planche du *Balai : Icy verrez trois justices pour vray, Docte lecteur, comprises au balay.* Il s'agit, cette fois, d'une œuvre non seulement publiée, mais gravée par Huberti; elle parut le 1er janvier. Indiquons encore parmi les travaux personnels du graveur un *Crucifix,* entouré de quatre médaillons de l'histoire de David et du psaume 50, disposé symétriquement, petite planche portant une dédicace à Pomponio Castano, auditeur général des Italiens de l'armée d'Alexandre Farnèse.

Ces cuivres sont conçus et exécutés dans le goût de presque tous ceux qui voyaient alors le jour à Anvers.

Huberti, d'ailleurs, se contente de l'indication *Adrianus Hubertus sculpsit litteras,* sur une planche de Hans Collaert le vieux.

Heller, et après lui Nagler, attribuent à notre graveur la copie excellente de *La Nativité* de Dürer (B. 2), avec la dédicace à Laurent Heymans. Nous hésitons à suivre ces auteurs, à cause de la présence du nom d'Huberti sur la copie gravée par Wiericx, d'après *La Messe de saint Grégoire* (B. 114).

A peu d'exceptions près, les estampes publiées par Huberti sont des sujets religieux. Il fit paraître, en 1598, le catafalque érigé à Notre-Dame d'Anvers, pour le service solennel de Philippe II.

Sous la date de 1648, les registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers mentionnent l'acquit d'une dette mortuaire pour Adrien Huberti. Les savants éditeurs des « Liggeren » attribuent cette mention à Adrien, le fils et l'élève

de notre graveur. Ce second Adrien fut enlumineur. Adrien le vieux vivait encore en 1614, époque à laquelle son fils est indiqué comme travaillant chez lui.

Martin Pepyn et Adrien van Utrecht épousèrent des filles d'Adrien Huybrechts.

Gaspard Huberti, le premier maître de Gérard Edelinck et petit-fils d'Adrien, n'a laissé comme graveur que des planches détestables et comme éditeur que les derniers états des cuivres de l'école de Rubens ou de méchantes copies.

Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc.

JANSSENS (Jean-Martin), sculpteur, né à Gheel le 16 août 1765. Ses études artistiques, commencées avec succès à l'Académie de Malines, furent poursuivies en Italie. Janssens séjourna deux ans à Rome; il revint ensuite au pays natal (1792) et se fixa à Gheel, où il mourut le 26 janvier 1856. Presque toutes les œuvres de ce sculpteur très oublié se rencontrent dans les églises de la Campine. On voit de lui dans l'église Sainte-Dymphe, à Gheel, une clôture de chœur parmi ses meilleurs travaux.

Piron, *Algemeene levensbeschryving der mannen en vrouwen van België.*

JOLLY (Henri-Jean-Baptiste), peintre de genre, de portraits et dessinateur lithographe, né à Anvers le 21 juillet 1812. Ses dispositions artistiques se manifestèrent de fort bonne heure au point que, sans avoir fréquenté aucune école, il fut à même de faire admettre une œuvre au Salon de Gand de l'année 1829. Ce premier tableau de Jolly représentait *Deux jeunes filles lisant une lettre en l'absence de leurs parents.* Le jeune artiste qui, jusqu'alors, avait habité Bruxelles, se fixa peu après en Hollande, et s'y fit bientôt une réputation. Un tableau qu'il envoya au Salon de La Haye, en 1830, obtint un succès considérable et fut acquis par le Gouvernement pour la ville de Harlem. C'était d'ailleurs un sujet d'actualité : *Soldat blessé soigné par une jeune fille.* Jolly ne cessa point de participer aux Expositions hollandaises; ses œuvres parurent plus rarement aux Salons belges. Il envoya à Bruxelles, en 1844, le *Départ du cavalier* et, en 1851, *Jeune mère et Jeune fille.* Il habitait alors à La Haye. Changea-t-il ensuite de résidence? Nous l'ignorons; toujours est-il que ce fut à Amsterdam qu'il mourut, le 9 janvier 1853.

Outre ses tableaux et ses portraits peints, Jolly a laissé des portraits lithographiés qui dénotent un crayon habile et dont on vante la ressemblance.

Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.*

JORDAENS (Jacques), peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 19 mai 1593, mort dans la même ville le 18 octobre 1678 (la maison où est né Jordaens porte le n° 13 de la rue Haute à Anvers).

Les annales de l'école flamande mentionnent plusieurs artistes du nom de

Jordaens avant l'apparition du maître qui fait l'objet de cette notice. Nous ignorons s'il y eut entre eux et lui quelque lien de parenté.

Fils de Jacques Jordaens, marchand de toile, et l'aîné des onze enfants issus de son mariage avec Barbe Van Wolschaten, notre Jordaens vint, dès l'année 1607, prendre place parmi les élèves d'Adam Van Noort, et son séjour dans l'atelier où avait passé Rubens, se prolongea jusqu'en 1615. Admis cette même année comme franc-maître par la Gilde, le jeune peintre épousa bientôt après Catherine Van Noort, la fille de son maître. L'union fut célébrée dans la cathédrale d'Anvers le 15 mai 1616.

Marié à 23 ans, Jordaens se voyait par le fait contraint de renoncer au voyage d'Italie, envisagé à cette époque comme le complément indispensable des études artistiques. Il y a lieu d'insister sur ce point, à cause de l'assertion fréquente des critiques modernes, que le nouveau maître aurait renoncé par principe à suivre l'exemple presque général de ses confrères. Sandrard affirme, au contraire, que Jordaens déplora toute sa vie de n'avoir pu contempler, dans leur milieu propre, les glorieuses créations de l'art italien. Il ajoute que le maître étudia, avec d'autant plus d'ardeur, les œuvres italiennes qu'il lui fut possible d'apprendre à connaître sans sortir des Pays-Bas.

On sait que Rubens était abondamment pourvu de peintures du Titien, de Paul Véronèse et du Tintoret. Bien qu'il eût cédé au duc de Buckingham, en 1625, jusqu'à dix créations du premier, treize du second et dix-sept du troisième, il possédait encore, à l'époque de sa mort, de quoi représenter fort bien ces maîtres, sans parler des superbes et nombreuses reproductions de leurs peintures, souvenirs rapportés de ses voyages en Italie et en Espagne.

Jordaens a laissé quelques copies d'après Rubens. Il ne faut, toutefois, accepter qu'avec réserve l'assertion de Sandrard rééditée par Houbraken, Descamps, Campo Weyerman et autres, que le jeune artiste ne sortit de chez Van Noort que pour entrer chez Rubens. On peut d'autant moins envisager comme vrai le dire de ces auteurs, que Houbraken altère manifestement le texte de Sandrard, en plaçant sous l'autorité de celui-ci l'assertion que Rubens, jaloux de Jordaens, lui aurait donné le conseil de renoncer à la peinture à l'huile pour se consacrer entièrement à l'exécution des modèles de tapisserie, lesquels se peignaient à la détrempe. Personne n'a songé à faire la remarque que Sandrard dit précisément le contraire. Il insiste même sur ce point que Rubens professait non moins d'estime pour la personne de Jordaens que d'admiration pour son talent. Cela dit, nous pouvons constater que dans les registres de la Gilde anversoise de Saint-Luc, le nom de Jordaens est suivi de la mention « peintre à la détrempe », circonstance qui, rapprochée du fait que le brillant coloriste fut effectivement appelé à donner de nombreux patrons aux fabricants de tapisseries, dès l'année 1620, d'après une note de Mols, autorise à admettre l'influence des travaux de l'espèce sur la direction de son talent. Jordaens fut de tout temps un très habile décorateur.

A l'époque où le jeune peintre pouvait aspirer à voler de ses ailes, Rubens régnait sans partage sur l'école anversoise. Il ne nous est pas permis d'affirmer, comme l'ont fait certains auteurs, que le gendre de Van Noort figurât parmi ses auxiliaires; mais on ne peut méconnaître l'influence du puissant créateur sur un peintre dont le tempérament présentait avec le sien des affinités multiples. Non seulement l'analogie des sujets et leur dimension évoquent souvent chez Jordaens le souvenir de Rubens, mais de part et d'autre se manifeste une égale ampleur de conception, une distribution de lumière également large, un maniement de pinceau également fougueux.

Les œuvres de jeunesse de Jordaens nous sont signalées souvent par un témoignage irrécusable. Il existe des créations nombreuses où le peintre introduit son image. On le voit représenté tel qu'il devait être au sortir de l'atelier de Van Noort, bientôt après son mariage avec la jeune femme, qui, dans son œuvre, tient une place non moins importante que celle accordée par Rubens à Hélène Fourment.

A Florence, à Cassel, à l'Ermitage, dans la galerie de Daughty-House, à Richemond, au Musée de Madrid, il se montre tantôt seul, tantôt près de sa femme et de son premier né, plus souvent encore environné d'autres membres de sa famille. Bien que ces peintures aient nécessairement alterné avec des créations d'un caractère moins intime, elles suffisent à établir que si Jordaens n'a pas épuré son goût au contact des Italiens, la grâce et la correction l'occupent au début, au moins autant que la poursuite des effets puissants qui servent à caractériser son style aux yeux de la postérité.

La fréquence avec laquelle se présentent sous le pinceau de Jordaens ces scènes d'intérieur, concorde avec l'assertion de Sandrard, qu'après le travail du jour le peintre aimait se divertir au milieu des siens, et il résulte, en outre, d'un texte relevé par M. Max Rooses, que Van Noort ne cessa point d'être le commensal de son gendre. C'est donc bien aux réunions de la famille du peintre que nous assistons dans les joyeux festins où jeunes et vieux chantent et sifflent à l'unisson, où le jour des Rois ramène au front du vieux Van Noort son éphémère couronne, et où la belle Catherine Jordaens est reine, non moins par la grâce que par la bonté que respirent ses traits.

Sur la scène publique, Jordaens apparaît à de plus lointains intervalles, bien que le voisinage de Rubens ne l'ait pas empêché de se faire assez tôt une réputation. Dès 1620, il a des élèves et, l'année suivante déjà, la municipalité l'appelle aux fonctions de doyen de la Gilde de Saint-Luc, fonctions qu'il décline, d'ailleurs, et ne consent enfin à accepter que contraint par la menace d'une amende et sous la réserve expresse d'une responsabilité restreinte aux seuls frais encourus pendant l'année de sa gestion.

Propriétaire, dès l'année 1618, d'un immeuble situé dans la rue Haute à Anvers (portant aujourd'hui le n° 43), Jordaens vit sa fortune s'accroître rapidement. En 1639, il était à même d'arrondir son bien par l'acquisition d'une propriété avoisinante, et d'affecter tout le terrain à l'édification d'un hôtel, en partie conservé, dont il avait lui-même tracé les plans et qu'il décora de ses peintures. Les sujets choisis étaient *Suzanne et les Vieillards*,

Les Apôtres, L'Olympe, Les Signes du Zodiaque. Cette dernière série de figures a servi depuis à décorer le plafond de la Galerie du Luxembourg à Paris. M. Guiffrey a donné dans le *Courrier de l'Art* de 1885, page 152, les documents relatifs à l'acquisition de ces toiles par le Gouvernement français, en 1803. Ce qui reste de la façade de la maison de Jordaens porte la date de 1641.

Même à côté de Rubens, Jordaens put obtenir d'importants travaux. Associé à la décoration de presque toutes les églises d'Anvers, il eut l'honneur d'être sollicité également par la Cour d'Angleterre, de décorer les appartements de la reine Henriette, à Greenwich. La correspondance relative à cet objet prouve que les instances de Balthazar Gerbier ne purent aboutir à faire préférer Rubens. Lui-même était étranger à ce fait, car l'abbé Scaglia, chargé de traiter avec Jordaens, avait l'ordre exprès de lui laisser ignorer la destination de la commande. On demandait vingt-deux panneaux. Furent-ils exécutés tous? On l'ignore. En 1640, le 2 juin, Gerbier fit part à Charles Ier de l'envoi d'un spécimen. La remise au peintre des dimensions nécessaires à l'achèvement du travail suivit de près.

Rubens était décédé pendant ces négociations. Gerbier fut amené à faire la remarque que désormais Jordaens était le premier peintre des Pays-Bas (lettre à William Murray, 23 mai-2 juin 1640). Il paraît qu'au nombre des peintures demandées par la reine Henriette, était un plafond que Gerbier jugeait devoir être confié plutôt à Rubens, mieux au fait des raccourcis.

A la mort de Scaglia (21 mai 1641), Jordaens avait encore en mains sept peintures commandées par cet intermédiaire. Elles appartenaient, sans aucun doute, à l'ensemble dont il est ici question.

Rubens disparu, Jordaens devenait, de l'accord unanime, le plus marquant des artistes fixés à Anvers. Le cardinal-infant et la famille de Rubens s'adressèrent à lui pour achever les tableaux que Rubens laissait inachevés, parmi ceux qu'il destinait à Philippe IV. Ces toiles sont actuellement au Musée de Madrid.

En 1635, Jordaens fut un des peintres les plus activement associés au grand travail décoratif que la municipalité d'Anvers avait demandé à Rubens, pour l'entrée du vainqueur de Nordlingue. Il peignit presque à lui seul le grand « arc philippien » érigé à la place de Meir, et duquel sont tirés les portraits d'Albert et d'Isabelle, par Rubens, actuellement au Musée de Bruxelles. Quand ensuite, la municipalité fit hommage au cardinal-infant de quelques-unes des peintures qui avaient orné les arcs de triomphe, Jordaens eut une part considérable à l'achèvement des morceaux choisis et qu'on retrouve dans divers musées.

Le goût des pompeuses allégories que Rubens, tout imprégné de ses souvenirs italiens, avait si grandement contribué à répandre aux Pays-Bas, devait trouver en Jordaens un promoteur des plus actifs. Peu d'années après la mort de Rubens, la princesse d'Orange, veuve de Frédéric-Henri, ayant fait construire la Maison-au-Bois, à La Haye, cette princesse eut recours à

Jordaens pour la décoration de la grande salle des fêtes du dit pavillon. Le maître trouva ainsi l'occasion d'exécuter la plus vaste de ses peintures, le *Triomphe de Frédéric-Henri*, une toile qui, à elle seule, forme le fond de la salle d'Orange et ne mesure pas moins de 40 pieds de haut.

Le fils du Taciturne est représenté sur un quadrige d'or, traversant un portique à colonnes. La Paix l'accompagne, et sous les pieds des chevaux blancs, conduits par Mercure et Pallas, expirent la Haine et la Discorde. D'innombrables personnages à pied et à cheval complètent l'ensemble.

Bien que le souvenir de Rubens dût être inévitable dans un sujet de l'espèce, Jordaens y demeure très original. La mise en scène est parfaitement entendue pour une salle dont la décoration n'est, en réalité, que le cadre réservé à la triomphale apparition qui frappe les regards du visiteur dès son entrée. Le Musée de Bruxelles possède l'esquisse du *Triomphe de Frédéric-Henri*, esquisse assez différente de l'œuvre originale. C'est sans doute le modèle qui fut soumis à la princesse d'Orange.

Sandrard parle d'une commande de douze sujets de la *Passion*, faite à Jordaens par le roi Charles-Gustave de Suède. Ce prince ne prit possession du trône qu'à l'abdication de Christine. Les peintures dont il s'agit ne peuvent donc être antérieures à 1654, d'où il résulte qu'on n'en peut trouver le souvenir dans certaines planches du graveur Marinus, mort en 1639. Sous le portrait de Jordaens, gravé de son vivant par Pierre de Jode, on voit écrit qu'il a fait « des belles choses *racourtantes* pour le roi de Suède », et le catalogue des tableaux ayant formé la collection du peintre, vendue à La Haye en 1734, mentionne sous le n° 78 un plafond avec l'histoire de Psyché, mesurant 24 pieds sur 22 et « peint pour la reine Christine de Suède ».

Ne s'agirait-il pas, dans tout ceci, de la commande faite à Jordaens, en 1648, par H. Hondius et J.-P. Silvercroon, dont parle Van den Branden? L'ensemble devait se composer de trente-cinq toiles, et les figures devaient être vues en raccourci. On accordait *un an* au peintre pour achever ce gigantesque ensemble, à la rémunération duquel était affectée une somme de 16,800 florins.

Bien que les auteurs soient unanimes à vanter la dextérité de Jordaens, celui-ci avait recours à des auxiliaires pour l'exécution des travaux considérables qui lui tombaient en partage.

En 1641, M. Van den Branden relève dans son atelier la présence de six jeunes artistes, dont aucun n'est inscrit aux registres de la Gilde de Saint-Luc : Jean De Bruyn, Henri Wildens, Henri Kerstens, Daniel Verbraken, J.-B. Huybrechts et J.-B. Van den Broeck.

En 1646, six nouveaux élèves sont officiellement inscrits, cette fois : Orliens (Ulrich), de Meyer (Mayer), Jean Goulincx, André Sneyers, Conrad Hanssens, Adrien de Munckninck et Paul Goetvelt. A l'exception de Jean-Ulrich Mayer d'Augsbourg, dont on connaît des portraits remarquables, aucun de ces artistes n'est devenu célèbre.

Les œuvres datées de Jordaens sont peu nombreuses. Elles nous montrent leur auteur aux diverses époques de sa longue carrière, sinon toujours bien

servi par l'inspiration, du moins également soucieux d'être vrai. On ne peut méconnaître que, sous ce rapport, le fait de n'avoir pas séjourné en Italie ne lui ait été profitable. Il pourra manquer de goût; mais, attiré vers la nature avec une irrésistible puissance, la tradition le guidera moins que l'esprit de son sujet. A cet égard, on peut le comparer à Rembrandt. Toujours vivant, toujours animé dans les scènes familières, plus d'une de ses pages religieuses le classent au premier rang, et Waagen lui-même qualifie de chefs-d'œuvre, des scènes de l'histoire sacrée issues de son pinceau.

L'immense toile du *Christ parmi les docteurs,* peinte pour l'église Sainte-Walburge, à Furnes, aujourd'hui au Musée de Mayence, est une page hors ligne par l'ordonnance générale comme par la force de l'expression et l'éclat du coloris. « C'est un des plus beaux que je connaisse du Maître », écrit Descamps, et nous sommes de son avis. Et cette page éminente est l'œuvre d'un vieillard de 70 ans! Pourtant la manière de Jordaens n'est pas exempte de défauts. La sécheresse, surtout apparente dans les œuvres de la jeunesse du peintre, est envisagée par Mols comme résultant de l'habitude de peindre des cartons de tapisserie, genre où il faut préciser la ligne et heurter les oppositions. Graduellement, l'allure devient plus libre. Entraîné, sans doute, par le facile écoulement de ses œuvres, l'artiste s'abandonne peu à peu à la fantaisie la plus désordonnée. « Il tombe », dit Max Rooses, « dans le maniérisme de la laideur et dans la caricature ignoble ». A l'appui de ce jugement, d'une sévérité peut-être excessive, l'auteur cite le tableau du Louvre, *Le Christ chassant les vendeurs du temple,* et celui du Musée d'Anvers, *Le Christ au tombeau.*

C'est à Anvers qu'il faut aller pour apprendre à connaître les dernières productions de Jordaens : les fragments du plafond de la salle occupée par l'Académie au temps de sa fondation. Ces panneaux appartiennent au Musée. Ils représentent *Pégase prenant son vol, Le Commerce et l'Industrie protégeant les arts,* enfin *La Loi humaine basée sur la Loi divine.* Ils furent donnés à l'Académie, en 1665, par Jordaens, alors âgé de 72 ans. L'école flamande ne vivait plus alors que des souvenirs de son ancienne splendeur. Les confrères du maître lui firent hommage d'une aiguière d'argent, et l'un d'eux voulut célébrer sa générosité dans une ode où la Poésie vient exprimer sa joie de trouver encore un peintre qui s'inspire d'elle. A dater de ce jour, le nom de Jordaens n'apparaît plus associé à aucune œuvre picturale. De 1670 à 1676, un Jacques Jordaens figure parmi les magistrats d'Anvers. Il ne s'agit pas du peintre, mais de son cousin, fils de Simon, le frère de son père.

En 1676, Jordaens était âgé de 83 ans, M. Rooses rappelle un passage des mémoires de Constantin Huyghens, où il est mentionné comme tombé en enfance. Il y avait plusieurs années que Jordaens appartenait au protestantisme, ce qui, de toute manière, l'aurait exclu de la participation aux affaires publiques. Cette affaire du changement de religion de Jordaens, bien que d'un intérêt secondaire en ce qui concerne son art, a été tant débattue que force nous est de la considérer un moment.

« S'il est vrai », écrit M. Génard, « que les calvinistes peuvent démontrer leur existence à Anvers depuis le XVIIe siècle, il est vrai qu'ils y ont toujours observé les rites de leur culte, c'est en grande partie à la protection que leur accorda Jordaens qu'ils le doivent. Alors que les sectateurs de Calvin ne trouvaient plus de maison assez sûre pour leurs assemblées, alors qu'ils n'osaient plus se livrer aux pratiques de leur religion, Jordaens les accueillit avec faveur et leur tendit une main hospitalière. Sa demeure devint leur temple, ses salons furent le lieu de leurs réunions, et, jusqu'au jour de la mort du peintre, la cène y fut célébrée tous les ans. »

Dans une liste, publiée par le même auteur, des membres de la communauté protestante d'Anvers participant à la cène en 1671, on relève la présence de Jordaens, de sa fille Élisabeth et de deux servantes de sa maison. Constatons aussi la présence de Van den Broeck et de Verbraken, les élèves que nous avons vus dans l'atelier en 1641.

L'époque et les circonstances du changement de religion de Jordaens restent à préciser. Pas plus par la nature des sujets que par leur apparence ni leur destination, ses œuvres ne sont faites pour évoquer le souvenir, même lointain, de l'austérité huguenote.

Alvin, dans sa notice intitulée : *Le peintre Jordaens est-il né calviniste?* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1855, p. 740), prétend arriver à cette conclusion, que le peintre anversois, né de parents calvinistes, n'a pas cessé de pratiquer la religion de ses pères, tout en se conformant aux formes extérieures prescrites par le Concile de Trente, même pour l'état civil des hérétiques. « Cette contrainte imposait aux réformés des actions que nous taxerions aujourd'hui d'hypocrisie », dit l'auteur, « et l'on pourrait expliquer de la sorte la présence des tableaux de Jordaens dans la plupart des églises d'Anvers et le baptême catholique de ses trois enfants, dont le dernier naquit en 1629 ».

Les registres de la secte protestante, la « Montagne des Oliviers » d'Anvers, remontent à 1652 ; le nom de Jordaens n'y apparaît qu'une vingtaine d'années plus tard. C'est là un argument dont Alvin oublie de tenir compte. Pourtant, nous inclinons à croire, avec M. Théodore Van Lérius et des écrivains plus récents, MM. Van den Branden et Rooses, que les attaches de Jordaens au protestantisme étaient antérieures à l'époque où, pour la première fois, on le signale parmi les participants de la cène. M. Max Rooses constate le fait de nombreux voyages en Hollande faits par le peintre, à dater de 1644. Ces voyages se motivaient sans doute par le désir de communier avec les réformés. C'était chose fréquente de voir les protestants des provinces méridionales se joindre à leurs coreligionnaires du Nord à l'occasion des grandes fêtes religieuses. C'est même encore le cas dans les provinces du pays où le protestantisme est professé à titre d'exception.

Dès l'année 1632, dit Van den Branden, Van Noort et sa famille se rendaient librement en Hollande, à la faveur d'un sauf-conduit (voy. l'*Art*, t. XXXII, Paris, 1883, p. 46), et il résulte d'une note recueillie par Pinchart (*Archives des Arts, etc.*, t. III, p. 214) que Jordaens fut condamné par le

magistrat d'Anvers, entre les années 1646 et 1650, pour avoir publié un écrit réputé scandaleux et fort probablement entaché d'hérésie. M. Van den Branden le voit encore condamné pour des faits similaires, entre les années 1652 et 1658.

On a fait observer encore que, quand Jordaens, en 1660, est cité comme témoin dans le procès intenté par le chanoine Hillewerve au marchand de tableaux Meulewels, il prête serment à la manière des protestants, en invoquant seulement la Divinité et non pas les saints.

Force est de conclure de ces circonstances réunies, que Jordaens était sorti du giron de l'Église catholique à une époque antérieure à celle où des témoignages écrits attestent ce changement de religion.

La conjecture d'Alvin que Jordaens fut toujours protestant est, en somme, inacceptable. Ne pouvant prévoir le degré de notoriété que devaient lui créer ses œuvres, pourquoi le peintre se serait-il abstenu, en effet, de suivre l'exemple de plusieurs de ses confrères, et d'aller, comme eux, se fixer à l'étranger? Non seulement son dernier enfant est présenté au baptême catholique, encore en 1629 mais postérieurement à 1630, date de son tableau de *Saint Martin de Tours exorcisant un possédé*, il dédie lui-même la planche gravée, d'après ce tableau, par Pierre de Jode, à Jean Chrysostome Van der Sterre, abbé de Saint-Michel à Anvers.

M. Van Lérius, dans une analyse du catalogue du Musée d'Anvers, publiée par le *Messager des sciences historiques* en 1851, rapporte une tradition d'après laquelle « les voisins du malheureux Jordaens ne le voyant plus fréquenter les églises, soupçonnèrent le motif peu honorable de sa conduite ». Nous ignorons à quelle source est puisé ce renseignement, mais M. Van den Branden a pu être plus explicite et nous apprendre que la famille Jordaens fut, en 1642, l'objet des plus brutales attaques de la part d'un orfèvre d'Anvers et de sa femme, personnes tout à fait inconnues au peintre et à son épouse, laquelle pourtant avait été non seulement insultée, mais poursuivie à main armée. Comment douter qu'une pareille agression n'eût pour motif la haine religieuse.

D'après nous, c'est à la famille Van Noort qu'il faut faire remonter une part d'influence dans un changement de religion peu fréquent à Anvers au XVIIe siècle. La belle-mère de Jordaens appartenait à une famille réformée, et lorsque, en 1659, mourut la femme du peintre, tout donne à croire que son inhumation se fit au cimetière de Putte, sur le territoire hollandais, le lieu de sépulture adopté par les protestants d'Anvers, lesquels n'étaient point admis à pratiquer leur culte dans les Pays-Bas espagnols.

D'après Alvin, si le corps de la femme de Jordaens repose à Putte, auprès des restes du peintre et de sa fille, cela ne prouve pas qu'il y ait été déposé en 1659, à cause du danger auquel on s'exposait en faisant ouvertement profession d'hérésie. Qu'en aurait-on fait précédemment? Lorsque, le 18 octobre 1678, Jordaens succomba aux atteintes de la suette ou « mal subit », qui emporta également sa fille aînée, leurs corps furent transportés à Putte.

L'épitaphe porte :

Hier legt begraven
Jacques Jordaens constchilder
binnen Antwerpen sterf den
18 october A° 1678.
ende
D'eerbare Catharina Van Noort
syn huysvrouw sterf den
17 april A° 1659.
ende
Jouffr. Elisabeth Jordaens
Haerl. Dochter sterf den
18 october 1678.
Christus is de Hope
Onser heerlyckheit. Coloss. I. 27.

La pierre tumulaire, très endommagée au commencement de ce siècle, fut rétablie, en 1845, aux frais du roi des Pays-Bas. En 1877, lors de la célébration du troisième centenaire de la naissance de Rubens, la municipalité d'Anvers, avec le concours de quelques amis des arts, fit enchâsser l'ancienne épitaphe dans un édicule surmonté du buste de Jordaens exécuté par M. Joseph Lambeaux. On y enchâssa en outre les pierres tumulaires d'Adr. Van Stalbent et de G. De Pape, peintres anversois, tous deux protestants aussi, et dont la dépouille, bannie du sol natal, avait été déposée à Putte.

Trois enfants étaient issus du mariage de Jordaens avec Catherine Van Noort : Élisabeth, baptisée le 26 juin 1617; Jacques, qui reçut le baptême le 2 juillet 1625, et Anne Catherine, baptisée le 23 octobre 1629.

On vient de voir que la fille ainée mourut dans le célibat le même jour que son père. Jacques fut peintre. Anne-Catherine épousa Jean Wierts, un Belge, devenu membre du Conseil de Brabant, à La Haye. Nous avons retrouvé son portrait et celui de sa femme, peints par Jordaens, au Musée de Cologne.

M. Émile Michel range ces peintures parmi les meilleures du maître : « La femme, une Flamande au teint fleuri, au regard bienveillant, parée de ses plus beaux bijoux, — des boucles d'oreilles, des bracelets et un collier de perles, — sourit de sa bouche aimable et vermeille, tandis que son mari ne se fait pas faute d'égayer le temps de sa pose avec un joli vin clair, versé dans une coupe de cristal placée à portée de sa main ». (*Les Musées d'Allemagne*, Paris, 1886, p. 50.)

Les données font défaut sur Jordaens le jeune. Il mourut en Danemark. Son nom n'apparait point dans les registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, où cependant nous trouvons inscrite la somme due par les héritiers de Jordaens à l'occasion du décès du peintre et qu'on nommait *doodchulde*, c'est-à-dire impôt mortuaire.

L'œuvre exceptionnellement considérable de Jordaens compte des paysages d'une valeur artistique universellement admise. Si l'artiste se rapproche de Rubens par l'esprit des données, s'il va parfois jusqu'à emprunter au

glorieux chef d'école des compositions entières, il est cependant difficile de confondre les deux maîtres.

Chez Rubens, le procédé se présente comme inséparable du sujet; il sera la conséquence nécessaire et prévue de l'inspiration. Jordaens est avant tout le virtuose du pinceau; la conception pour lui n'arrive qu'en seconde ligne. On pourrait, sans inconvénient sérieux, détacher de ses plus vastes ensembles des personnages dont l'absence serait à peine constatée et qui resteraient, isolément, des morceaux de peinture accomplis. Sa gamme de coloration, moins éclatante et moins variée que celle de Rubens, n'arrive pas aux vives clartés qu'ont fait attribuer au chef de l'école flamande le surnom de peintre de la lumière. Noirâtre, souvent lourd dans les ombres, il passe du brun dans la demi-teinte au rouge ardent ou au jaune vif dans les parties éclairées. Il en recherche à peine la fusion. Il serait le roi des décorateurs, n'était le manque absolu de légèreté dans ses effets aériens.

Les sujets les plus favorables à la manifestation du génie de Jordaens, ceux qu'il a d'ailleurs le plus fréquemment abordés, sont des scènes d'intérieur, où les personnages, souvent nombreux, semblent avoir été pris sur le vif. Alors tout détail acquiert son prix, et le maître nous captive par une bonhomie et un entrain qui disent son vrai caractère mieux que les pages religieuses, dans lesquelles le sentiment est rarement d'accord avec l'esprit du sujet. Il revient à ses épisodes favoris sans jamais paraître épuiser leurs ressources. Les *Banquets de famille*, le *Roi de la fève*, *Comme chantaient les vieux, fredonnent les jeunes*, se rencontrent à Dresde, à Paris, à Anvers, à Vienne, à Berlin, à Cassel, à Lille, à Saint-Pétersbourg, à Brunswick, à Valenciennes, à Douai, au palais d'Arenberg, et encore ailleurs. *Le Satyre et le Passant*, un autre de ses épisodes favoris, se trouve à Pesth, à Cassel, à Bruxelles, à Munich, à Saint-Pétersbourg, à Dulwich College. Et si l'on songe aux occasions nombreuses qu'il eut de se produire dans tous les genres, nul doute que l'attachement d'un peintre si abondant à quelques motifs intimes ne prit sa source dans la conscience de ses réelles aptitudes.

Si, par le nombre, les compositions religieuses et mythologiques tiennent la première place dans l'œuvre de Jordaens, la forme qu'elles revêtent sous son pinceau laisse peu d'illusion sur le faible écho que trouve en lui la poésie de pareilles scènes. La légende pourra lui donner le prétexte de quelque pompeuse exhibition, mais la solennité des épisodes de l'Évangile ne triomphe qu'à grand'peine de la vulgarité de type et d'attitudes que le peintre accumule comme à plaisir. « Quand il veut, en se haussant, toucher aux sujets religieux, dit M. Michel, il a presque l'air de les profaner. »

On ne peut dire, pourtant, qu'il ait manqué à Jordaens le vrai sentiment de la grandeur, mais il est avant tout homme d'instinct, et la réussite sera chez lui affaire de tempérament. Sans le trouver toujours bien inspiré, la mythologie laissait un champ suffisamment vaste à la fantaisie d'un tel metteur en scène. Nous parlons surtout des bacchanales. Le tableau intitulé *Les Dons de l'Automne*, au Musée de Bruxelles, et son pendant, supérieur encore, dans la Galerie de Manchester-House; *Le Silène*, de Dresde, de

Cassel et d'Arras; *Les Satyres,* de La Haye, du palais Lichtenstein, et surtout *L'Éducation de Bacchus,* de Cassel, « digne de Rubens », dit encore M. Michel, sont, dans leur genre, des pages de tout premier ordre.

M. Génard fait suivre sa notice d'un relevé des œuvres de Jordaens. Beaucoup sont aujourd'hui perdues. En revanche, il en est beaucoup aussi que l'auteur omet de citer.

Si nous prenons pour point de départ de la carrière de l'artiste l'*Adoration des Bergers*, du Musée de Stockholm, peinture datée de 1618, et que nous envisagions comme improductives les dix dernières années de sa vie, — c'est en 1668 qu'il reçoit un dernier élève, — il nous reste une période de cinquante années, pendant laquelle, assurément, on peut croire que cinq cents toiles ont vu le jour.

Houbraken raconte, dans sa biographie de Nicolas Maes, que Jordaens, recevant la visite de ce confrère hollandais, s'apitoya longuement sur le sort du portraitiste en général. Si réellement le portrait était pour Jordaens un genre inférieur, le peintre n'en a pas moins laissé des effigies de premier ordre, et que les juges, même les plus sévères, ont qualifié de chefs-d'œuvre : L'amiral de Ruyter, au Louvre, le groupe de deux époux de la famille Van Surpel, chez le duc de Devonshire [1], Abraham Graphæus, à Dresde, Jean de Wierts et sa femme, à Cologne, un portrait d'homme, au Musée de Turin, le portrait de Jordaens lui-même, à un âge avancé, au Musée de Pesth, celui de sa fille, au Musée de l'Académie à Vienne, enfin le groupe de famille au Musée de Cassel, sont des pages accomplies.

On doit encore à notre maître de nombreux cartons de tapisseries. Nous avons vu que Mols citait de son pinceau des œuvres de l'espèce, datées de 1620. Van den Branden a retrouvé des contrats passés en 1644 avec François Van Cophem, Jean Cardys et Baudouin Van Beveren, pour des tentures où devaient être représentés des cavaliers. Après l'achèvement de ce travail, en 1645, Henri Reydams et Evrard Leyniers obtinrent, à leur tour, une suite de tapisseries illustrées de sujets analogues.

Ce fut d'Henri Reydams que l'Empereur acquit, en 1666, un ensemble de huit tapisseries exécutées d'après Jordaens et représentant les *Leçons d'équitation de Louis XIII.* Cette suite, encore conservée à Vienne, n'est point la seule de l'espèce que possède la maison impériale. L'inventaire mentionne un autre ensemble de huit tentures, dues à la collaboration de Jordaens et de Fyt, et représentant des sujets rustiques et de chasse.

Jordaens, enfin, fut un habile graveur à l'eau-forte. Ses planches, d'un bon effet, mais dénuées de finesse, sont au nombre de neuf, toutes datées de 1652. Contrairement à l'assertion du *Manuel de l'Amateur d'estampe* de Le Blanc, les premiers états de ces eaux-fortes sont avant l'adresse de De Blootelingh. Rob. Hecquet a donné, en 1751, un catalogue raisonné des planches gravées d'après Jacques Jordaens. Cette liste ne comprend, en

---

(1) On a longtemps désigné à tort ce groupe connu représentant le prince et la princesse d'Orange. L'armoirie est celle des Van Surpel.

tout, les eaux-fortes du maître incluses, que trente-deux numéros. Aujourd'hui elle serait pour le moins triplée. Des graveurs excellents de tous les pays ont, depuis un siècle, retracé au burin, à l'eau-forte et à la manière noire, de nombreuses compositions du grand artiste.

Il faut reconnaître, pourtant, que les meilleurs interprètes de Jordaens ont été les graveurs de l'école de Rubens : Vorsterman, Pontius, Bolswert, Pierre de Jode le jeune, Alexandre Voet, Jacques Neefs, Nicolas Lauwers et surtout Marinus, un maître qui, sous la direction même du peintre, est arrivé à rendre sa manière avec une haute supériorité. Selon Nagler, Christophe Jegher devrait être également compris parmi les graveurs auxquels Jordaens confia la reproduction de ses œuvres. Nous ne connaissons aucune planche qui confirme cette assertion.

Le portrait de Jordaens a été gravé deux fois par Pierre de Jode le jeune, d'abord pour l'*Iconographie,* de Van Dyck, ensuite pour le travail de Meyssens : *Images de divers hommes d'esprit sublime, etc.,* publié en 1649. Cette seconde planche figure également dans le *Gulden Cabinet,* de De Bie; un troisième portrait, gravé par Richard Collin, se trouve dans l'*Académie,* de Sandrart; un quatrième, au tome VIII (p. 277) du *Museo Florentino,* de Moncke, gravé par G.-D. Campiglia, d'après l'original du maître existant au Musée des Offices, et qui provient, suppose M. Kramm, du cabinet Van der Marck. De toutes ces effigies, celle de Van Dyck, à part sa supériorité, paraît avoir le plus de titres à l'exactitude.

En dehors des artistes déjà cités comme ayant travaillé sous la direction de Jordaens, nous relevons, dans les registres de la Gilde de Saint-Luc, les noms de Charles Du Val (1620), P. Du Moulin (1621), Jean Keersgieter (1623), Math. Petersen (1623), Roger De Cuyper (1633), Jean Broeckhorst ou Bockhorst, dit « Langen Jan », reçu franc-maître en 1633, Henri Willemans (1636), Henri Rockso (1640), Guillaume De Vries (1644), Arnold Jordaens (1652), Marcel Librechts (1666). Cette liste porte à vingt et un le nombre des élèves connus du peintre anversois.

En Belgique, beaucoup d'églises possèdent des toiles de Jordaens, et il n'est pas un musée de quelque importance, en Europe, où ne figure une de ses œuvres.

L'*Adoration des Mages,* de l'église de Dixmude, peinte en 1644, passe, à juste titre, pour une des pages capitales du maître. C'est une vaste composition, un peu diffuse, mais d'un ensemble frappant. On en trouve une réduction au Musée de Dunkerque. *La Descente de Croix,* dans la chapelle du château de Blenheim; *Le Martyre de sainte Apolline,* à l'église des Augustins d'Anvers (1628); *La Cène,* provenant du même temple et aujourd'hui au Musée d'Anvers; *Saint Charles Borromée intercédant pour les pestiférés,* à l'église Saint-Jacques d'Anvers (1655); *Saint Martin exorcisant un possédé,* au Musée de Bruxelles, œuvre datée de 1630, et peinte pour l'abbaye de Saint-Martin à Tournai; *Le Christ parmi les docteurs,* au Musée de Mayence (1633); *La Résurrection de Lazare,* au Musée de Turin; *Les Quatre Évangélites,* au Louvre, et *Le Christ disputant avec les pharisiens,* au Musée de Lille, doivent être cités parmi les principales créations religieuses de Jordaens.

Une *Suzanne,* au Musée de Copenhague, est datée de 1653; *La Bénédiction de Jacob,* au Musée de Lille (copie au couvent des Dames anglaises à Bruges), de 1660; *Le Jugement dernier,* à Paris, porte la date de 1653; au Musée de Naples, un *Christ au Calvaire,* en figures à mi-corps, est attribué à Jordaens. C'est, d'après nous, une œuvre de Van Dyck.

Il importe de ne pas confondre Jean (Hans) Jordaens, né à Anvers et mort en Hollande, avec Jacques Jordaens. C'est par le fait d'une confusion semblable que beaucoup d'auteurs ont affirmé la présence, à Hampton-Court, de tableaux de notre peintre, tableaux qui sont en réalité de son homonyme.

Van den Branden, *Jacques Jordaens* (*L'Art,* t. XXXI et XXXII. Paris, 1882-1883. — Max Rooses, *Jacques Jordaens et ses œuvres.* Anvers, 1885. — P. Génard, *Notice sur Jacques Jordaens* (*Messager des sciences historiques,* 1852, pp. 203-244. — Parthey, *Deutscher Bildersaal,* t. I. — Siret, *Dictionnaire des peintres.*

LANGJAN (Remi) ou **LANJAN.** Ce personnage est mentionné par quelques auteurs respectables comme un peintre du XVIIe siècle. A en croire ces auteurs : Nagler, Seubert, Kramm, Van der Aa, Piron, etc., Langjan serait natif de Bruxelles, élève de Van Dyck, coloriste distingué, dessinateur passable et metteur en scène habile. On lui devrait des pages décoratives considérables, conservées à Bruxelles, à Louvain, à Schleissheim, à Vienne et ailleurs. De tous ces points, aucun n'est confirmé par nos recherches. Outre l'absence du nom de Langjan sur les registres aux baptêmes des anciennes paroisses de Bruxelles, pas plus à Anvers qu'à Bruxelles, aucun artiste de ce nom n'est admis à la Gilde de Saint-Luc. Langjan n'a pas davantage travaillé en Angleterre, attendu que son nom n'est pas arrivé à la connaissance de Walpole. Absence totale de ses œuvres dans les divers musées. M. Parthey (*Deutcher Bildersaal,* t. II, p. 13) cite bien de lui un ensemble de créations faisant partie de galeries allemandes, mais il est digne de remarque que les catalogues les plus récents de Schleissheim et du Belvédère à Vienne, ont transféré à l'œuvre de Jean Van Bockhorst, dit « Langen Jan », les peintures assignées jadis à notre Remi. Jusqu'à preuve contraire, il y a donc lieu de supposer que Remi Langjan est un personnage inexistant, dont le nom doit disparaître de l'histoire de la peinture flamande.

LANKRINCK (Henri-Prosper), LANGERINCKX ou **LANGERINCK,** peintre, florissait au XVIIe siècle. Ce que l'on sait touchant l'origine et les débuts de ce personnage est fort incertain. La plupart des auteurs le font naître dans les Pays-Bas, d'un père allemand. Campo Weyerman assure qu'à l'époque de sa mort, Lankrinck, le père, avait atteint le grade de colonel et tenait garnison à Anvers. Henri-Prosper aurait vu le jour dans cette ville vers 1628. Nous relevons, en effet, sous la date du 15 mars 1628, dans les registres baptistaires de la paroisse de Notre-Dame (Nord), Henri Lengerincx, fils de Henri et de Heylken Alaerts. S'agit-il de notre peintre? peut-être bien.

Abandonnant ses études de théologie pour se consacrer aux beaux-arts,

le jeune homme, disent les auteurs, entra comme élève à l'Académie et fournit bientôt des preuves de talent. Remarquons que l'Académie d'Anvers ne fut instituée qu'en 1663. Les registres de la Gilde de Saint-Luc, à laquelle se faisaient précédemment affilier les artistes, n'ont gardé aucune trace de l'admission de Lankrinck, soit comme apprenti, soit comme maître. Égale absence d'information dans les tables des corporations artistiques des autres villes flamandes et des villes hollandaises. Les sources anglaises, en revanche, nous procurent quelques renseignements. D'après Georges Vertue, et ses continuateurs, Langkrinck, le père, serait venu d'Allemagne aux Pays-Bas avec sa femme et son jeune fils. Celui-ci, son terme d'études à l'Académie d'Anvers achevé, parcourut l'Italie, étudiant plus spécialement le paysage, et prenant pour modèles les œuvres du Titien et de Salvator Rosa. A la mort de sa mère, le jeune Lankrinck se trouvant à la tête d'une petite fortune, s'embarqua pour l'Angleterre, où il ne tarda pas à être mis à même de se produire. Les auteurs anglais attribuent rarement de ses œuvres au fait que les hôtels de sir Edward Spragge et de sir William Williams, détenteurs des principales productions de Lankrinck, furent détruits par le feu. Vertue mentionne encore un plafond au château de Causham, non loin de Bath, et quelques toiles appartenant à des particuliers, mais n'en désigne pas les sujets. Wagen ne paraît avoir vu aucune œuvre du peintre au cours de ses visites dans les collections anglaises. C'est vainement, enfin, que nous avons feuilleté les catalogues des nombreuses expositions rétrospectives de peinture organisées en Angleterre.

Lankrinck, mentionné par Fagan, dans ses *Collectors' Marks*, comme page de Charles Ier, fut le collaborateur constant de sir Peter Lely, et l'on assure que la plupart des fonds de paysage de ce fécond portraitiste émanent de son pinceau. Ce sont des travaux fort distingués. Une estampe de J.-R. Smith permet toutefois de constater que Lankrinck ne fut pas seulement bon portraitiste, mais qu'il exécuta aussi des tableaux où les figures tiennent une place essentielle. La planche dont il s'agit représente des *Nymphes au bain*. Elle est signée « Henricus Prospericus Lankrinck ». Notre artiste s'était formé à Londres un cabinet précieux de tableaux et d'antiquités. Il l'accrut encore à la vente de la galerie de sir Peter Lely. Seulement, ses créanciers saisirent le tout. Il paraît, en effet, que les dernières années de la vie de Lankrinck s'écoulèrent dans le désordre et la débauche. Campo Weyerman assure avoir connu en Angleterre un peintre, John Colburn, élève de Lankrinck, et tenir de lui ce renseignement que ce fut une partie de plaisir à Gravesend qui entraîna la mort de l'artiste. Quoi qu'il en soit à cet égard, Lankrinck mourut à Londres, en 1692, et fut inhumé dans l'église de Covent-Garden, sa paroisse. Van der Aa le fait mourir à Leyde, ce qui doit être un *lapsus calami*.

Georges Vertue, *Anecdotes of painting in England, digested and published by Horace Walpole, with additions by the Rev. Dallaway and additional notes by R.-N. Wornum.* London, 1862, t. II, p. 453. — J. Campo-Weyerman, *Levensbeschryvingen der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessey.* Dordrecht, 1769, 4e partie, pp. 211-218. — Seubert, *Kunstler Lexikon.* — Van der Aa, *Biographisch Wordenboek.* — Immerzeel.

LAUWERS (Balthazar), peintre, mieux connu sous le nom de **Baldassare LAURI,** né à Anvers en 1578, mort à Rome en 1641. La première de ces dates, nous l'empruntons aux registres de l'ancienne paroisse de Saint-Jacques, où Lauwers fut présenté au baptême le 18 avril; la seconde est très expressément donnée par Baldinucci, contemporain du personnage. En 1590-1591, Lauwers fut inscrit comme élève de François Borsse à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Nous ne constatons pas qu'il y ait jamais reçu le titre de franc-maître. Étant déjà habile artiste, Lauwers, selon Baldinucci, aurait suivi le cardinal Albornoz, au temps où ce prélat devint gouverneur du Milanais. Il passa ensuite à Rome. Cette assertion ne peut être acceptée littéralement. En effet, le cardinal Gilles Albornoz — que l'on ne doit pas confondre avec Juan de Albornoz, secrétaire du duc d'Albe — devint gouverneur du Milanais en 1634. Nous avons la preuve que Lauwers était fixé à Rome bien avant cette date. Van Mander, dans sa vie de Paul Bril, le mentionne comme élève de ce maître, en l'année 1604, et pousse la précision jusqu'à nous dire qu'il est âgé d'environ 28 ans et marié. Les recherches de M. A. Bertolotti, dans les archives romaines, ont parfaitement confirmé les assertions de notre historien. Ainsi, le 28 septembre 1603, l'orfèvre français Henri Cousin fait son testament et déclare que sa fille Hélène, épouse de B. Lauri, n'est en droit de prétendre à aucune part de l'héritage paternel, cet héritage étant représenté pour elle par sa dot. Nous savons, en outre, qu'au mois de mars 1604, B. Lauwers habitait non loin de l'hôpital Saint-Jacques, dans le Corso, et qu'à cette date, il recevait de don Francesco Pacheco une commande de douze peintures, à livrer à la fin du mois d'avril. Ces tableaux seraient payés 800 *scudi*. Longs de 6 palmes et hauts de 4, ils devaient représenter des chasses dans le goût de Tempesta et des anachorètes dans la solitude, *Saint Bruno*, *Saint Onufre*, *Saint Antoine*, etc. On ne trouve aucune trace de ces peintures, probablement confondues avec celles de Paul Bril. Tous les auteurs sont d'accord, en effet, pour affirmer que, de bonne heure, la confusion des œuvres du maître et de l'élève était fréquente. Reprenant la question du séjour de Lauwers à Milan, nous n'hésitons pas à en fixer la date entre le mois de juillet 1634 et le mois de novembre 1635, c'est-à-dire durant le terme de gouvernement du cardinal Albornoz. Lauwers touchait alors un traitement mensuel de 60 *scudi* et s'occupait, ajoute Baldinucci, de décorer à fresque les portiques du palais ducal. Rentré à Rome à l'époque où le marquis de Léganez devint gouverneur du Milanais, Balthazar Lauwers hérita de la faveur de Paul Bril. Baldinucci parle des fresques dont il décora le palais Sacchetti, à Ostie, les demeures du marquis Ogliati et de divers prélats et dignitaires ecclésiastiques. « Parvenu à l'âge de près de 70 ans », ajoute l'auteur italien, « au regret universel des gens de bien, Lauri termina sa carriere en l'an 1641 de notre rédemption, laissant un fils nommé Philippe, lequel habite Rome et se distingue dans la peinture. Un fils aîné a précédé son père dans la tombe ». Ce fils aîné, Francesco, avait vu le jour à Rome en 1610; il y mourut en 1635. Philippe, élève de son frère, eut ensuite pour maître A. Coroselli; ses peintures offrent beaucoup d'analogie avec celles de

l'Albane. Lié avec Claude Lorrain, c'est de lui que procèdent les étoffages de la plupart des tableaux de cet illustre maître. Tels sont les seuls renseignements que nous puissions fournir sur Balthazar Lauwers. Jacobus De Jongh, le commentateur d'une édition de Van Mander, publiée en 1764, affirme qu'à l'époque de sa mort, Lauwers avait, depuis plusieurs années, cessé d'exercer la peinture, par suite de son affiliation à une secte qui condamnait la pratique des beaux-arts. Où est puisé ce renseignement? Nous l'ignorons. On ne peut toutefois l'accueillir qu'avec une certaine réserve, étant donné l'immense nombre d'affirmations controuvées qui se rencontrent dans le livre de De Jongh. On cherche vainement les œuvres de Lauri dans les musées. Un prétendu portrait de lui, gravé par Jean Ladmiral, figure dans le Van Mander de De Jongh, pl. Y. Y., n° 2.

C. Van Mander, *Schilderboeck.* — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc.* — Baldinucci, *Notizii,* t. X, p. 288. — Bertolotti, *Artisti belgi ed olandisi a Roma, nei secoli XVI e XVII* (1880). — Le même, *Giunte agli artisti belgi et olandesi* (1885). — Le même, *Artisti Francesi in Roma.* — J. De Jongh, *Het leven der Schilders door Van Mander* (1764), t. II, p. 152.

LAUWERS (Conrad), graveur, fils de Nicolas (voir ci-après) et de Marie Vermeulen, naquit à Anvers en 1632. Son inscription à la Gilde de Saint-Luc n'eut lieu qu'en 1660-1661, c'est-à-dire à l'âge de 28 ans. Lauwers avait fait à Paris un assez long séjour, ce qui peut expliquer son inscription tardive à la Gilde de Saint-Luc; mais nous avons la preuve qu'avant son départ il était déjà un habile graveur. Tout porte à croire qu'il fut l'élève de son père, attendu que ce dernier, mort en 1652, édita diverses planches de son burin. Dès l'année 1649, nous rencontrons plusieurs portraits de la main de Conrad Lauwers, dans un recueil publié par Jean Meyssens, sous le titre d'*Images de divers hommes d'esprit sublime, etc.* L'œuvre de Rubens nous offre plusieurs échantillons du talent de notre graveur, mais la plupart sont des copies d'après Bolswert, exécutées peut-être pour Nicolas Lauwers, éditeur des originaux. Conrad publia pourtant lui-même sa grande planche d'après Rubens : *Élie au désert nourri par l'ange.* C'est la meilleure production que nous puissions citer du maître; elle est traitée avec une incontestable grandeur. En 1651, par conséquent avant la mort de son père, Conrad Lauwers fut appelé par les Dominicaines d'Anvers à graver leur tableau du *Crucifiement,* de Van Dyck, aujourd'hui au Musée d'Anvers. Chose assez singulière, cette œuvre ne devait être que la reproduction d'une planche de S. a Bolswert, commandée en même temps à ce graveur. La planche de Lauwers est rare et demeura toujours anonyme. On ne possède aucune indication certaine touchant la date du départ de Lauwers pour Paris. M. Gérard observe qu'il était au nombre des confrères de la société de rhétorique *La Giroflée (De Violiere),* à Anvers, en 1652. C'est là une confusion. Le Conrad Lauwers dont il est question en cette qualité était un batteur d'or, et nous pouvons d'autant moins l'identifier avec son homonyme, que ce dernier avait fait œuvre de graveur depuis plusieurs années.

Corneille De Bie consacre quelques vers à C. Lauwers dans son *Gulden Cabinet;* ils sont, comme toujours, élogieux. Leur intérêt véritable réside dans la mention du séjour de l'artiste à Paris. Ce séjour est, d'ailleurs, prouvé par l'existence de plusieurs portraits de personnages français gravés par Lauwers et par les noms d'éditeurs parisiens : Herman Weyen, Michel Haye, inscrits sur quelques-unes de ses planches. Il grava, non sans habileté, des copies d'Étienne Della Bella, copies revêtues, d'ailleurs, du monogramme C. L. Les originaux de quelques-unes de ces œuvres ayant vu le jour en 1657, il s'ensuit que le séjour de Lauwers à Paris se prolongea jusque vers la date de son inscription à la Gilde artistique d'Anvers. En 1660, il inséra deux eaux-fortes dans le *Teatro de Pinturas*, de Teniers, formant la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, à Bruxelles. Nous ne possédons sur Conrad Lauwers aucun autre renseignement. Il ne fut jamais doyen de la Gilde de Saint-Luc, ne reçut qu'un seul élève, Jacques Bruys, l'année même de son admission, et ne grava, en somme, qu'un nombre restreint de planches. Doué d'un très réel talent, il marcha, non sans honneur, dans les voies frayées par les collaborateurs de Rubens, et l'importance secondaire de ses estampes résulte davantage de l'insignifiance des peintures qu'il eut à reproduire que de sa propre insuffisance. E. Quellin, Gérard Zeghers, Abraham Van Diepenbeke, Jean Cossiers, le trouvèrent au nombre de leurs meilleurs interprètes. Le portrait du P. Vigier, d'après Cossiers, est une œuvre vraiment remarquable. On n'a point relevé, jusqu'ici, la date de la mort de Conrad Lauwers. Étant donné, toutefois, qu'il reproduisait un portrait du P. Quisthout, d'après N. de Largillière, né seulement en 1656, on ne s'aventure pas trop en supposant qu'il travailla jusqu'en 1685.

P. Génard, *Les grandes familles artistiques anversoises* (*Revue d'histoire et d'archéologie*, t. I, 1859). — C. Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*. — H. Hymans, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens* (1879).

LAUWERS (Jean-Jacques), peintre de genre et de paysage, né à Bruges en 1753, mort à Amsterdam le 21 décembre 1800.

Fils de parents peu fortunés, Lauwers reçut sa première éducation artistique à l'Académie de sa ville natale. Poussé par le désir de voir l'Italie, il n'hésita point à se mettre pédestrement en route pour Rome, où Suvée, Brugeois de naissance, dirigeait alors l'Académie de France. Suvée vint en aide à son jeune concitoyen, sans toutefois lui procurer une situation bien brillante. Lauwers, en effet, se voyait contraint, pour vivre, de mettre son pinceau au service des marchands d'articles de dévotion. Fatigué bientôt de cette existence précaire, le jeune homme s'en alla chercher fortune ailleurs. Il gagna Paris. Un opulent amateur hollandais, qu'il fut assez heureux pour trouver sur son chemin, n'eut point de peine à le déterminer à le suivre aux Pays-Bas. Lauwers, fixé à Amsterdam, se fit bientôt une petite réputation par d'excellentes copies; un peu plus tard, il signa des œuvres originales, paysages et sujets de genre, dont l'importance fut jugée suffisante pour valoir à leur auteur une position fort enviable. Marié à une demoiselle de

Frey, Lauwers se trouva, par ce fait, le beau-frère de Jean-Pierre et d'Anna de Frey, devenus, grâce à ses conseils, d'excellents artistes. Jean-Pierre de Frey, bien que privé de la main droite, a laissé surtout, d'après Rembrandt, des planches universellement recherchées.

Les peintures de Lauwers se rencontrent surtout dans les collections hollandaises. Elles se distinguent par un fini précieux et paraissent avoir atteint plus d'une fois des prix élevés dans les ventes du commencement de ce siècle. Au Musée d'Amsterdam, on voit de notre artiste, une *Ferme flamande,* œuvre de petite dimension, datée de 1799.

Van den Eynden et Van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, t. II, p. 405. — Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, t. II, p. 161. — Catalogue du Musée d'Amsterdam.

LAUWERS (Nicolas), graveur, que la plupart des iconographes font naître à Leuze, naquit à Anvers en 1600 et reçut le baptême à Notre-Dame le 27 avril. Son admission à la Gilde de Saint-Luc eut lieu en 1619-1620, sans indication d'apprentissage. On est d'autant moins fondé à accueillir l'assertion qui fait de lui l'élève de Pontius, que ce dernier n'avait que 16 ans à l'époque où Lauwers recevait la maîtrise. Lauwers n'est pas un graveur de premier ordre, jugé dans l'ensemble de son œuvre; cependant on ne peut contester une réelle valeur à plusieurs des planches qu'il exécuta d'après Rubens. La mention des privilèges obtenus par l'illustre peintre sur certaines d'entre elles mérite de fixer l'attention. On sait, en effet, que Rubens surveillait de fort près le travail de ses graveurs et n'autorisait la publication de leurs planches qu'après une revision approfondie. Marié en 1628, N. Lauwers eut de sa femme, Marie Vermeulen, quinze enfants, dont le quatrième, Conrad, fut à son tour un graveur de mérite (voir ci-dessus). On n'est pas absolument édifié sur la part de participation de Lauwers aux planches qui portent sa signature. L'*Ecce Homo*, d'après Rubens, une de ses œuvres importantes, eut cinq tirages; le premier seul porte le nom de Lauwers, bientôt remplacé par celui de Schelte a Bolswert. On ne s'explique pas le motif de cette substitution, car Lauwers et Bolswert paraissent avoir été fort liés. Lauwers, marchand autant que graveur, édita plusieurs des plus belles planches de Bolswert, notamment ses allégories du *Triomphe de la religion,* d'après Rubens. Il y joignit même une de ses propres créations, *Le Triomphe de la loi nouvelle,* si parfaitement semblable aux travaux de Bolswert, qu'on est amené à croire à une intervention de ce dernier dans l'œuvre de son confrère. Les bons rapports des deux artistes sont particulièrement attestés par le fait que Bolswert fut le parrain d'une des filles de Lauwers en 1630. Éditeur peu scrupuleux, Lauwers copia lui-même et laissa copier par son fils, pour les publier ensuite, plusieurs des planches de Bolswert d'après Rubens et Van Dyck. L'histoire ne dit pas si le graveur se plaignit de ces contrefaçons. Il n'en fut pas de même de J.-B. Barbé, qui, en 1634, déposa une plainte contre Lauwers en usurpation de privilège. Ce procès, où vinrent déposer comme témoins à charge un grand nombre d'artistes, entre autres

Rubens, a été publié par M. Génard dans le *Bulletin des Archives d'Anvers* (t. IV, p. 460). En somme, les œuvres de Lauwers sont d'un mérite inégal. Vigoureux et brillant lorsqu'il s'attaque à Rubens (*Ecce Homo, Triomphe de la loi nouvelle*) ou à Jordaens (*Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis*), il devient parfois d'une incorrection bizarre en abordant d'autres maîtres. Une *Tabagie,* d'après Gérard Seghers, et dont Bolswert grava le pendant, le *Reniement de saint Pierre,* compte parmi les meilleures planches de son burin. La manière, toutefois, y est de beaucoup plus sèche que dans ses productions d'après le chef de l'école flamande. N. Lauwers forma d'excellents élèves. Indépendamment de son fils Conrad, Henri Snyers travailla chez lui en 1635-1636 et Nicolas Pitau en 1644-1645. Marinus Vigilet, qu'il reçut en 1651-1652, et Jean Vervoort, reçu l'année suivante, sont moins connus. Doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1635-1636, il mourut en 1652; ses funérailles eurent lieu le 4 novembre à l'église des Carmes. La dernière œuvre de N. Lauwers est une grande thèse, d'après Van Diepenbeke, soutenue à Louvain, le 3 septembre 1652, par Théodore d'Immerzeel. Elle est dédiée à Léopold-Guillaume d'Autriche, dont elle offre le portrait.

Les Liggeren et autres archives de la Gilde de Saint-Luc. — P. Génard, *Les grandes familles artistiques d'Anvers,* dans la *Revue d'histoire et d'archéologie,* t. I, p. 319. — H. Hymans, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens.*

LEEMPUT (Remi VAN), peintre, fils d'un tailleur d'habits, naquit à Anvers et y reçut le baptême dans l'église Saint-Jacques le 19 décembre 1607. La qualité d'élève de Van Dyck, attribuée à cet artiste par la plupart des auteurs, peut se concilier avec le premier apprentissage qu'il reçut dans l'atelier du peintre François Van Lanckvelt, autant qu'avec son admission en qualité de franc-maître par la Gilde de Saint-Luc en l'année 1628. De plus, le fait que Van Leemput n'a marqué qu'en Angleterre, milite en faveur de la supposition qu'il suivit Van Dyck dans ce pays où, à l'origine, il se confondit très probablement parmi les auxiliaires du grand portraitiste. Marié à Anvers en 1630, il paraît avoir abandonné cette ville bientôt après la naissance de son premier enfant (avril 1631). Cité par Walpole comme un copiste extrêmement habile des œuvres de Van Dyck et d'autres maîtres, notamment de Pierre Lely, « Remee » (c'est sous ce nom qu'il faut chercher Leemput dans les répertoires anglais), se faisait fort de reproduire les œuvres de Lely mieux que ne l'aurait pu ce peintre lui-même. La galerie de Jacques II ne comptait pas moins de quatorze copies de sa main, productions nécessairement anonymes. On cite pourtant de Leemput des créations originales; mais elles sont noyées dans un grand nombre de répétitions des œuvres d'autrui. Le comte de Pomfret avait de son pinceau une traduction du *Triomphe de Galathée,* de Raphaël, ce qui rend en quelque sorte certaine la présence de cet artiste à Rome, où, comme on le sait, l'œuvre de Raphaël peinte à fresque orne l'ancien palais Chigi, aujourd'hui la Farnésine. Deux des fils de Leemput vécurent et travaillèrent dans la ville éternelle. On voit dans la Galerie de Hampton-Court une réduction infiniment précieuse des

portraits de Henri VII et d'Élisabeth Woodville, de Henri VIII et de Jane Seymour, exécutée par Leemput, d'après la célèbre peinture murale de Holbein existant jadis à Whitehall. Patin rapporte que Charles II fit faire cette copie « pour en estendre la postérité et n'abandonner pas une si belle chose à la fortune du temps ». Bien lui en prit, car le chef-d'œuvre de Holbein disparut dans l'incendie du palais de Whitehall en 1698. C'était, on le sait, l'unique portrait de Henri VIII, par Holbein. Remi toucha pour sa copie 150 livres sterling, somme considérable pour le temps. Le travail est d'ailleurs consciencieux. On y relève d'abord cette inscription : « Ectypum a Remigio Van Leemput breviora tabella describi voluit Carolus II. M.B. F.E.H.R.A° Dni M.D.C.LXVIII ». Leemput mourut à Londres en 1675. Il eut sa sépulture dans le cimetière de Covent-Garden, où, dit Walpole, reposait depuis 1651 son fils Charles. Il laissait une fille, également artiste, mariée à Thomas, frère du peintre Robert Straeter. Antoine, un second fils de Remi (dont Van Dyck fut peut-être le parrain), mourut à Rome en 1667 des suites d'une blessure reçue dans une rixe d'artistes; il était âgé d'environ 27 ans. Son frère Jean, encore fixé à Rome en 1670, fit des démarches à l'effet d'obtenir la poursuite du meurtrier. Leemput comptait parmi les principaux collectionneurs de Londres. Sa galerie, riche en œuvres italiennes, en dessins, en estampes, fut vendue en 1677. Quand la République aliéna les tableaux de Charles Ier, Leemput devint, au prix de 200 livres sterling, l'acquéreur du portrait de Charles Ier, par Van Dyck. On lui fit d'avantageuses propositions d'achat, toujours déclinées. Vint la Restauration, elle revendiqua la peinture; il y eut procès, condamnation du peintre, enfin saisie du tableau. Il est aujourd'hui à Windsor. Mols, dans une annotation manuscrite de son exemplaire des *Anecdotes* de Walpole, assure avoir connu à Anvers un parent de Leemput et tenir de lui la confirmation du fait de l'enlèvement de la peinture, et cette déclaration que, n'était son grand âge, il ferait le voyage de Londres exprès pour intenter à l'Angleterre une action en recouvrement de l'objet saisi.

Registres paroissiaux d'Anvers. — Vertue, *Anecdotes of painting in England*, édition de Walpole, Dallaway et Wornum (1862). — Ernest Law, *Catalogue de la Galerie de Hampton-Court* (en anglais). — *Vlaamsche School*, 1891, p. 9 (Notice de F. Van den Branden). — Bertolotti, *Artisti belgi e olandisi a Roma nei secoli XVI e XVII* (1880). — Idem, *Giunte agli artisti belgi e olandesi a Roma* (1885).

LEFEBVRE (Valentin) ou **LEFEBRE,** dit de « Bruxelles », peintre, graveur, né en 1640, mort à Venise vers 1681. L'origine de ce très remarquable artiste n'est point établie par les registres aux baptêmes des anciennes paroisses de la capitale, bien que le recueil de ses œuvres, publié à Venise, après sa mort, le désigne formellement comme Bruxellois. Peut-être est-ce lui que l'on trouve, en 1650, admis dans la corporation des peintres de Bruxelles, comme élève de Van Velthoven, sous le nom de Florentin, fils de Jacques Lefebvre. Le renseignement, pour avoir sa valeur, n'en serait pas moins d'une importance secondaire, au regard des vagues indications que

l'on peut recueillir sur la carrière d'un maître vingt fois confondu avec ses homonymes : Claude, dit de Fontainebleau, et surtout Roland, dit de Venise, alors que lui-même doit sa principale notoriété à un volumineux ensemble d'estampes d'après le Titien, Paul Véronèse et le Tintoret. Les répertoires du XVIIIe siècle désignent presque invariablement ce beau recueil comme l'œuvre de Lefebvre « de Venise », si bien que l'on ne sait plus vraiment à qui rapporter les appréciations des auteurs sur les peintures de ce dernier, mort à Londres, au dire de Félibien, en 1677. Lanzi reproche à Orlandi de méconnaître Valentin en assignant ses œuvres à un homonyme. Appréciant à son tour le maître, il parle de ses peintures imitées de Paul Véronèse, du fini de ses petits tableaux, de la moindre importance de ses grandes conceptions, langage identique à celui dont se servent la plupart de ses devanciers pour caractériser le talent de Lefebvre de Venise ! En somme, pour juger le talent de notre Lefebvre, le mieux est encore de s'en tenir à ses estampes et à ses dessins, dont Mariette déclare avoir possédé plusieurs échantillons, et que les amateurs célèbres du siècle dernier, dit Frédéric Villot, se sont honorés de posséder dans leurs riches collections. Le savant auteur du *Catalogue du Louvre* s'exprime, au sujet de Valentin Lefebvre, en des termes trop élogieux pour que nous puissions nous dispenser de donner place ici à quelques-unes de ses appréciations. « Si l'on compare attentivement ses eaux-fortes aux originaux qu'il a voulu traduire », dit Villot, « et qui se trouvent encore pour la plupart réunis à Venise, on acquerra bien vite la conviction qu'il a surpassé de bien loin ses rivaux par la finesse avec laquelle il a su pénétrer dans les intentions de ces grands maîtres (Titien et Paul Véronèse). Caractère, attitude, airs de tête, étoffes, architecture, tout est saisi, rendu avec un bonheur infini; il aborde toutes les difficultés, ne saute par dessus aucun détail et ne laisse jamais rien dans le vague sans être platement servile. Ce ne sont point des croquis, des à peu près comme les gravures de Mitelli, de Scaramuccia, etc., ni des estampes terminées comme celles de Desplaces, de Thomassin, de Joulain, etc. Faciles et châtiées en même temps, ses eaux-fortes ont plus de feu que les premières et moins de froideur que les dernières. Il sait varier ses travaux avec tant d'intelligence, qu'à tout il donne sa véritable forme, et que, malgré sa grande simplicité, il est impossible de confondre, dans une école dont les maîtres, pénétrés des mêmes principes, se ressemblent à tant d'égards, ceux qu'il a voulu traduire. On ne verrait qu'un bout de draperie, qu'il serait impossible de méconnaître si elle est de Titien ou de Paul Véronèse... Titien, s'il eût gravé, n'eût point désavoué les productions de sa pointe en ce qui concerne le paysage... Si ces éloges paraissent exagérés, nous prions les amateurs sans prévention, et qui ne jugent pas du vrai mérite par le plus ou moins de popularité du nom, de se bien pénétrer du style du Titien et de Paul Véronèse et de comparer les eaux-fortes de Valentin Lefebvre à toutes les planches gravées d'après leurs tableaux; nous avons la conviction intime que, comme nous, ils finiront par rendre justice à ce talent méconnu et par trouver que personne ne l'a ni dépassé ni égalé dans cette tâche périlleuse ». Le fait est que l'on s'étonne

de voir un maître de l'importance de Lefebvre passé sous silence par des iconographes aussi sérieux, par exemple, que Renouvier, si désireux de mettre en lumière les représentants les plus caractéristiques de l'art de la gravure. La chose est d'autant plus curieuse, que la vogue des travaux de Valentin ne fut pas épuisée par plusieurs éditions successives s'étendant sur près d'un siècle et demi.

L'œuvre de Lefebvre se compose de cinquante-trois planches. « Il comptait », dit Mariette, « le rendre plus nombreux, et il avait préparé dans cette vue nombre de dessins dont je possède plusieurs qui sont curieux et assez bien faits ». Ce sont peut-être ces dessins que Zucchi reproduisit, plus tard, pour les joindre à l'édition de 1786, où le nombre des planches est porté à nonante. Selon Mariette, Lefebvre mourut à Venise dans les premières années du XVIIIe siècle. Fr. Villot, plus explicite, affirme que Lefebvre, né en 1642, mourut en 1710. A quelles sources sont puisés ces renseignements? Nous l'ignorons. On a vu que les archives ne les confirment pas, en ce qui concerne la naissance. Quant à la date de la mort de Lefebvre, on va voir qu'elle est antérieure à 1682. La première édition de l'œuvre du maître, édition dont l'existence est révoquée en doute par Villot et que, pas plus que lui, nous n'avons eu l'occasion de rencontrer, serait de 1680. Brunet et d'autres bibliographes en donnent le titre, conçu en ces termes : *Opera selectiora quæ Titianus Vecellius et Paulus Calliari Veronensis invenerunt et pinxerunt, quæque Valentinus Lefebre delineavit et sculpsit. Venetiis 1680.* Grand in-folio. En 1682, parut une édition dont le titre est reproduit comme suit par Villot : *Opera selectiora quæ Titianus Vecellius, Cadubriensis et Paulus Calliari Veronensis Lefebre Bruxellensis delineavit et sculpsit, Christianissimo Ludovico Magno Franciæ et Navarræ Regi invictissimo sacrat, vouet Jacobus Van Campen M.D.C.LXXXII.* A ce titre, Villot ajoute une description qui nous force à conclure à l'existence, en la même année 1682, d'une édition nouvelle inconnue à toutes les bibliographies, et dont le titre fixe, d'une manière irréfutable, la date de la mort de Lefebvre, comme antérieure à sa publication. Voici ce titre que nous empruntons à l'exemplaire de la Bibliothèque royale, tout en faisant observer qu'en l'absence des assertions de Brunet, Villot et Cicogna, il devrait être celui de la toute première édition de l'œuvre gravé de Lefebvre. Pourtant Fr. Villot affirme que les éditions postérieures se distinguent de la sienne par l'existence des privilèges que nous rencontrons, en effet, sur notre édition. On ne parvient pas cependant à s'expliquer que le passage relatif à la mort de Lefebvre ait pu échapper à l'auteur de l'unique monographie qui lui ait été consacrée. Voici le titre dont il s'agit : *Opera excellentiora a clarissimi nominis pictoribus Titiano. Vecellio, Cadubriensi, et Paulo Caliari, Veronensi, inventa atque picta, ab ingeniosissimo pictore Valentino Le Febre Bruxellensi, recollecta, æri incisa et luci destinata, post immaturam laudati artificis mortem, atque interceptos nobiles eius labores, nunc primum studiosorum non minus utilitati, quam desideriis prospiciendo duobus, voluminibus distincta in publicum prodeuntia eaque Christianissimo atque Invictissimo*

Ludovico XIV Magno, Franciæ et Navarræ Regi, humillime dicat Jacobus Van Campen, 1682. Indépendamment de la différence du texte, ce titre se distingue de la description de celui de Villot par diverses particularités dont la principale réside dans la présence des armoiries de Louis XIV, à la partie inférieure, au lieu de la partie supérieure de la planche. D'après Graesse, il aurait paru, en 1684, une édition nouvelle. Nous n'en connaissons pas le titre. En 1749, parut, toujours à Venise, une édition des planches retouchées et retravaillées par Schweighardt. Le titre, cette fois en italien, est ainsi conçu : *Opere scelte dipinte da Tiziano Vecellio et Paolo Veronese designate ed incise all'acqua forte da Valentino Lefebre, ed ora terminate a burino da'piu rinomati intagliatori presenti.* Venise, 1749; in-folio. Vint ensuite l'édition de 1786, où le nombre de planches est porté à nonante. Voici le titre de ce nouvel ouvrage où, cependant, le nom de Lefebvre est conservé, bien qu'on y rencontre des planches d'autres artistes : *Raccolta di Opere scelte da Tiziano Vecellio, Antonio Regillo detto il Pardenone, giacomo Robusti detto il Tintoretto, Paolo Caliari Veronese, Diario Varottari detto il Padoanimo, li Bassani, Giacomo Palma, Giuseppe Salviati e varii altri celebri maestri della Scola Veneziana, etc., fiorirono ne'tempi posteriori designate ed incise da Valentino Le Febre di Bruxelles, ed in parte da Silvestro Manxigo e da Andrea Zucchi Veneti, publicate e per la prima volta unite al mem. di go da Teodoro Viero. Venezia, 1786.*

Il existe, enfin, une édition de 1789, faisant suite à la précédente et d'où le nom de Valentin Lefebvre a disparu.

Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur, ouvrage publié par Ph. de Chenneviers et A. de Montaiglon. Paris, 1854-1856. V° Lefebre. — Frédéric Villot, *Valentin Le Febre, peintre et graveur à l'eau-forte* (*Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire.* Paris, 1844, t. III, p. 169). — Brunet, *Manuel du libraire.* — E.-A. Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana* (1847).

LEGI (Jacques), peintre anversois, fixé en Italie où il mourut vers 1640. Le nom de Legi, que nous ne retrouvons dans aucune source flamande, a sans doute subi quelques altérations par le fait des écrivains méridionaux. Soprani nous fait connaître que Legi était à la fois l'élève et le parent de Jean Roos ou Roosen (Rosa), un peintre également natif d'Anvers et très probablement un des auxiliaires de Van Dyck pendant le séjour du glorieux portraitiste à Gênes. Legi adopta le genre de son maître. Il peignit avec talent, assure Soprani, les fleurs, les fruits, les animaux. Nous ne sachions pas avoir jamais rencontré une de ses œuvres. On peut, du reste, affirmer, sur la foi de Soprani, qu'elles sont rares. Legi ayant été enlevé prématurément par un « flux d'humeur dans la tête ». Comme il survécut à Roos, décédé en 1638, nous nous voyons autorisé, avec Nagler, à fixer la date de sa mort en 1640. Le jeune peintre avait cherché à Milan un séjour plus conforme aux exigences de sa santé chancelante.

Soprani, *Vite di pittori, scultori ed architetti Genovesi.* Gênes, 1768, t. I, p. 462. — Nagler, *Kunstler Lexikon.* — *Bulletin Rubens,* t. IV, 1888, p. 254 (article de Max Rooses).

LEMENS (Balthazar), peintre, né à Anvers en 1637. Nous ignorons sous quel maître se forma cet artiste, dont le nom ne figure pas dans les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc. Il fut l'un des premiers peintres flamands qui passèrent en Angleterre après la Restauration. Il espérait retrouver à Londres une partie des succès moissonnés par ses compatriotes avant la Révolution, mais son attente fut trompée. En effet, la vogue était au portrait, tandis que Lemens peignait surtout l'histoire et l'allégorie, encore dans un format très restreint, à la façon des peintres hollandais. Comme il était habile, d'ailleurs, il se mit au service de confrères mieux partagés, et Vertue nous le montre, par exemple, réduisant à deux tons les portraits et autres tableaux que Paul Van Somer gravait en manière noire. On s'explique que, dans ces conditions, les œuvres personnelles de Lemens soient difficiles à identifier. A défaut de ses peintures, nous pouvons désigner quelques estampes faites pour donner une idée très favorable de son talent. John Smith a gravé en manière noire, d'après Lemens, un *Saint Georges, Vénus et Adonis,* diverses planches d'Amours, dont l'une porte pour titre : *La Vanité.* Larmessin a fait une planche au burin d'après *Diane et Actéon.* Ces diverses reproductions dénotent un compositeur habile à qui, sans doute, comme à tant d'autres, il ne manqua, pour briller en Angleterre, qu'un moment plus propice. Lemens mourut à Londres en 1704 et fut inhumé à Westminster Abbey. Walpole dit qu'il avait un frère à Bruxelles, peintre également. S'agit-il du Simon Lemmens, admis à la Gilde des peintres en 1639? Nous l'ignorons. Nous ignorons de même si le Balthazar Lemens, admis comme élève chez Pierre Ykens, à Anvers, en 1690-1691, était fils ou neveu du nôtre.

Nagler, *Künstler Lexikon.* — Vertue, *Anecdotes of painting in England, published by Horace Walpole,* 1765, t. III. — Bryan, *Biographical and critical dictionary of painters and engravers,* by George Stanley, 1873.

LENS (André-Corneille), peintre et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 31 mars 1739, mort à Bruxelles le 30 mars 1822. Fils du peintre de fleurs et d'équipages, Corneille Lens, originaire de Tilff, André suivit de bonne heure les cours de l'Académie de sa ville natale, recevant, en outre, les leçons de Ch. Ykens, pour passer, à la mort de celui-ci (1753), dans l'atelier de Balthazar Beschey. Ses progrès furent rapides. A 15 ans, il remportait le second prix de dessin d'après nature; deux ans plus tard, il s'entendait proclamer lauréat du cours. Répudiant le patronage de la Gilde de Saint-Luc, à laquelle il semble avoir tenu rigueur des difficultés suscitées à son père durant le décanat de celui-ci, en 1751, on le vit bientôt produire des œuvres indépendantes, jugées avec assez de faveur pour motiver l'élection du jeune artiste au poste de professeur de l'Académie (1763). Considéré dans les productions de cette époque, Lens ne promettait à l'école flamande ni un coloriste de race, ni un dessinateur de style. Compositeur agréable, tout au plus est-il permis de signaler chez lui une certaine distinction de type obtenue d'ailleurs au prix du sacrifice total de la réalité, jusque dans la forme.

Honoré du titre de peintre de Charles de Lorraine, le nouveau professeur ne tarda pas à se mettre en route pour l'Italie, accompagné dans ce voyage, entrepris aux frais du gouverneur général, d'un frère, son élève, Jacques Lens, moins âgé que lui de sept ans. Ce fut, tout d'abord, aux monuments de l'antiquité que Lens voua son étude. A Rome, à Naples, à Florence, il enrichit ses portefeuilles de dessins nombreux, devenus le point de départ d'un important ouvrage sur le costume des peuples anciens. Le baron de Stassart, dans une notice consacrée à Lens, parle du portrait de lui-même que, durant son séjour à Florence, le jeune peintre aurait été appelé à joindre à la galerie des portraits d'artistes réunis aux Offices. Ce portrait fut-il réellement exécuté? La chose paraît douteuse, attendu que la mention de l'image de Lens ne figure point au catalogue du Musée de Florence. De retour à Anvers (novembre 1768), Lens ne perdit pas de temps pour soumettre à ses collègues de l'Académie un plan de réformes destinées, selon lui, à contribuer puissamment aux progrès de l'école. Il s'agissait surtout de renforcer l'étude de l'antique. Au lieu des trois séances dont ils disposaient jusqu'alors, les élèves en obtiendraient quatre ou cinq pour exécuter un dessin d'après le modèle vivant, recourant à des types choisis de la statuaire pour épurer la forme. L'innovation ne rallia nullement les suffrages des membres du corps enseignant. L'école flamande avait dû sa grandeur et sa force surtout à l'étude de la nature. L'interposition de l'antique ne pouvait être que fatale à ses progrès. Il faut noter, du reste, que les peintures de Lens ne concouraient en aucune manière à donner raison à ses principes. Bref, les rapports se tendirent et, de guerre lasse, le novateur envoya sa démission au ministre comte de Cobenzl. Elle fut refusée. Les hostilités reprirent de plus belle.

Lens, nous l'avons vu, ne voulait à aucun prix de l'intervention de la Gilde de Saint-Luc dans la direction de l'enseignement des arts. L'autorité de ce corps, à coup sûr vieilli, était pour lui de nulle valeur. Il eut recours à un moyen extrême pour l'anéantir. Un mémoire anonyme fut adressé au gouverneur général, exposant en termes émus la décadence de l'école d'Anvers et l'humiliante situation du corps artistique, confondu avec plusieurs catégories d'artisans sous la tutelle de la Gilde de Saint-Luc. Il fallait à tout prix réformer cet état de choses; l'avenir de l'école était à ce prix. L'autorité supérieure fut appelée à délibérer sur cette requête. Elle recourut à fin d'avis à la municipalité d'Anvers; celle-ci, à son tour, se mit en rapport avec l'Académie. La campagne fut longue et des plus orageuses. La Gilde trouva en l'avocat Bom, échevin d'Anvers, un défenseur convaincu de ses prérogatives. Le glorieux passé de l'institution fut invoqué à l'appui de son action bienfaisante, de l'utilité de son contrôle. Pourtant les vues de Lens finirent par prévaloir. L'impératrice rendit, le 20 mars 1773, une ordonnance presque semblable en ses termes à l'édit de Saint-Jean-de-Luz, rendu par Louis XIV, en 1650. Les artistes furent affranchis de la juridiction des métiers, libres de se produire où et comme il leur plairait, de former des élèves, etc. De plus, il était proclamé que, dans toute la limite des Pays-Bas, l'exercice des pro-

fessions artistiques cesserait de déroger à la noblesse. Il ne paraît point que les confrères de Lens aient applaudi à cette libérale proclamation. Le retentissement de la mesure n'en contribua pas moins à rehausser le prestige de son inspirateur. Salué comme le « régénérateur » de l'art flamand, Lens eut l'honneur de voir ses œuvres pourléchées admises à se produire dans le voisinage des grandioses productions du XVIIe siècle, si abondamment réparties encore dans les églises d'Anvers. Sa *Présentation au Temple,* toujours exposée aux Augustins, prouve l'indiscutable justesse de cette observation, consignée par l'auteur lui-même dans un de ses ouvrages, que si l'habitude peut rectifier notre goût, elle peut aussi le corrompre.

Quand Joseph II fit à Anvers sa mémorable visite de 1781, il voulut avoir Lens pour cicerone ; il lui donna une place dans son carrosse et fit, dit-on, de pressantes instances pour l'amener à prendre la direction de l'Académie de Vienne. L'artiste avait d'autres projets. Fixé depuis peu à Bruxelles, il ne tarda pas à s'y marier : bientôt après, il rompit les derniers liens qui le rattachaient à sa patrie, en envoyant au magistrat d'Anvers sa démission de membre du corps professoral de l'Académie. La partie de l'existence de Lens écoulée loin d'Anvers n'offre plus qu'un intérêt secondaire. Centre artistique médiocrement important, la capitale fit au peintre un accueil empressé. Environné de nombreux élèves, Lens vit affluer les commandes. Retrouvant auprès d'Albert de Saxe-Teschen la faveur de Charles de Lorraine, il fut chargé, par le nouveau gouverneur, de décorer les appartements de sa résidence de Schoonenberg, achevée en 1784. Ses peintures furent plus tard transportées à Vienne. Reconnaissons que le pinceau de Lens n'était point malhabile à l'ornementation des lambris et des plafonds de boudoirs meublés dans le goût du siècle dernier.

La chute du régime impérial, la révolution brabançonne, l'entrée des Français en Belgique, furent, on se l'explique, cruellement ressenties par l'ancien favori de Charles de Lorraine, de Joseph II, d'Albert de Saxe et de Marie-Christine. Il semble résulter pourtant de la notice du baron de Stassart que la notoriété même du peintre le préserva des vexations que connurent tant d'autres citoyens pendant ces temps troublés. Sa nomination de membre de l'Institut de France, alors Institut national, fournit la preuve de l'estime dont il jouissait dans le monde des arts. *Le Costume des peuples dans l'antiquité*, paru en 1776, avait contribué dans une large mesure à cette réputation. Contrefait en France, traduit en Allemagne, enrichi d'excellentes planches dues au burin de Pierre Martenasie, l'ouvrage a conservé un véritable intérêt pour les artistes. Il fut d'un emploi constant dans les ateliers, tant que dura le règne des principes de David. Talma y puisa ses plus sûres informations touchant le costume des Latins. Quand, pour la première fois, l'illustre comédien se présenta drapé à l'antique, arrachant à ses camarades ce cri de surprise et presque d'effroi : « il ressemble à une statue ! » c'était à Lens qu'en pouvait remonter l'honneur. En effet, seul entre les antiquaires, notre peintre, avec une patience et une sagacité singulières, était parvenu à pénétrer le secret du développement de la toge

et l'art de la draper (cf. la planche 36 de son recueil). Talma lui rendit cet hommage de dire, après une visite qu'il lui avait faite à Bruxelles, qu'il était du petit nombre des écrivains que l'on pouvait entendre avec autant d'intérêt qu'on éprouvait à les lire.

Le *Traité du bon goût ou la Beauté de la peinture considérée dans toutes ses parties* vit le jour en 1811. Lens avait alors abandonné le pinceau. Ses vues sont faites pour causer quelque surprise à qui ne connaît l'artiste que par ses œuvres peintes. C'est chose imprévue, en effet, sous la plume d'un tel homme, que l'éloge des compositions de Rembrandt, et la constatation du génie de Dürer, rangé plus haut, dans l'échelle des artistes, que le Dominiquin. Lens admet que l'artiste ait le compas dans l'œil plutôt que dans la main; il tolère que « les hommes, variés d'organisation et de physionomie », recourent à des voies différentes pour arriver au succès, et bien d'autres choses encore conformes au progrès bien entendu de l'art. Par malheur, si, le livre fermé, nous jetons un coup d'œil sur l'œuvre pictural de l'auteur, nous le voyons, dans tout le cours de sa longue carrière, démentir ces belles notions et rester impénétrable au sentiment réel de la grandeur pittoresque. *L'Annonciation à la Vierge,* peinte en 1809 pour l'église de Saint-Michel à Gand, et citée parfois comme le chef-d'œuvre du peintre, est bien la page la plus froide, la plus compassée qui se puisse voir. Que valent en présence d'une telle œuvre les plus belles théories? Kervyn de Volkaersbeke insère dans ses *Églises de Gand,* une curieuse correspondance née des critiques dont le tableau fut l'objet de la part du bureau des marguilliers. L'ange, représenté sous les traits d'un bel adolescent, était trop mondain; surtout il n'avait point d'ailes! La Vierge, drapée à l'antique, avait les formes trop accusées. Il fallut que Lens se résignât à donner des ailes au messager céleste, sous peine de voir exclure son tableau du saint lieu. Pour la Vierge, le peintre se refusa absolument à la modifier. « Je ne puis, dit Lens, que louer le zèle des ecclésiastiques qui font leur devoir pour arrêter la corruption de nos mœurs. La beauté est un don de Dieu; la sainte Écriture l'attribue aux personnes les plus saintes; devrions-nous la cacher? Alors les arts d'imitation doivent être condamnés et défendus. Alors les belles personnes devraient se défigurer. Je ne dis pas qu'il faut copier Adam et Ève dans les églises, mais leur représentation n'est pas défendue : *Honni soit qui mal y pense* ». On voit que Lens écrivait mieux qu'il ne peignait.

Envisagé dans l'ensemble de son œuvre, il ne peut compter pour un peintre de valeur. A travers tout le cours d'une carrière extraordinairement longue, on ne voit pas une fois vibrer son pinceau sous l'empire de la plus légère émotion, pas plus qu'on ne constate l'abandon le plus momentané du rigorisme académique le plus étroit. De 1761, date la plus ancienne que nous trouvions sur une de ses œuvres, jusqu'en 1809, époque où s'achève *L'Annociation*, les types, autant que les procédés, restent invariables. Le dessin figé, le coloris de la plus extrême fadeur, la technique presque enfantine, surprennent vraiment quiconque songe au milieu où avait grandi l'artiste. Ses eaux-fortes n'arrivent pas plus à nous intéresser. Dans une

grande planche, d'après Jordaens, dédiée à Van Schoorel, bourgmestre d'Anvers, ce n'est plus Jordaens mais Lens qui apparaît à nos regards. Comme professeur, Lens a eu son influence. Pierre-Joseph-Célestin François, son élève, devint le maître de Navez, de De Caisne, de Madou. Corneille Cels, un autre de ses disciples, eut l'honneur de guider les premiers pas de Gallait dans la carrière artistique. Le vieux peintre vécut assez pour voir les succès de plusieurs des représentants de cette école belge dont, sans doute, il avait à peine rêvé le brillant avenir. On voit, dans l'église de la Chapelle, un monument érigé par souscription à la mémoire de Lens : « Régénérateur de la peinture en Belgique et parfait chrétien. Il réunit la pratique de toutes les vertus à un talent enchanteur. » Ainsi le veut la dédicace, surmontée d'un médaillon du peintre, sculpté par Godecharle. J.-J. Eeckhout a lithographié deux fois le portrait de Lens. Pierre Martenasie, Preisler et Cardon ont gravé plusieurs de ses œuvres.

- *Album biographique des Belges célèbres*, publié par J.-A. Chabannes (Bruxelles, 1842). — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Le même, *Geschiedenis der Academie van Antwerpen*. — Valmore, *La Toge de Talma* (*Gazette des beaux-arts*, 1874, p. 268). — Kervyn de Volkaersbeke, *Les Églises de Gand*, t. II, p. 58. — Louis Galesloot, *Documents relatifs à la formation et à la publication de l'ordonnance de Marie-Thérèse des 20 mars et 15 novembre 1773* (Anvers, 1867). — Catalogue du Musée d'Anvers.

LENS (Corneille), peintre de fleurs et décorateur d'équipages, né à Tilff (Liége), mort à Anvers, où il fut, en 1751, doyen de la Gilde de Saint-Luc. Père d'une famille nombreuse, à laquelle appartiennent André et Jacques Lens, Corneille exerça, conjointement avec la peinture, le métier de doreur, chose contraire aux règlements de la Gilde de Saint-Luc. De ce chef, il encourut la censure des doyens et dut même se faire inscrire comme apprenti doreur. Il ne consentit pas toutefois à se soumettre à l'épreuve finale de la maîtrise, eut à soutenir un procès contre les doyens, le perdit et n'obtint la franchise que sur l'ordre exprès du prince Charles, protecteur de son fils André. On a pu voir, par la notice de celui-ci, à quelles conséquences aboutit, pour la Gilde, le ressentiment du fils de l'ancien doyen. Comme peintre, Corneille Lens joua un rôle des plus effacés. Ses œuvres ont naturellement disparu avec les habitations qu'elles décoraient ou avec les ameublements dont elles faisaient en quelque sorte partie intégrante. M. F.-J. Van den Branden cite un tableau de fleurs, retrouvé dans une vieille maison d'Anvers, et portant sa signature. C'était un devant de cheminée. On le céda à un marchand; nous ignorons ce qu'il est devenu.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Galesloot, *Documents relatifs à la formation de l'ordonnance de Marie-Thérèse du 20 mars 1773*.

LENS (Jacques-Joseph), peintre, frère cadet d'André Lens, et son élève, né à Anvers le 25 février 1746, mort à Saint-Josse-ten-Noode le 31 mars 1814. Jacques Lens remporta des succès à l'Académie d'Anvers et accompagna son aîné dans le voyage de Rome, entrepris aux frais de Charles

de Lorraine. A son retour, il concourut pour le prix d'excellence, mais échoua, au vif déplaisir de son frère, dont les conseils le portèrent à refuser la seconde médaille le jour même de la séance solennelle pour la remise des prix. Les adversaires d'André Lens ne manquèrent pas d'attribuer à la déconvenue de son cadet une partie de l'acharnement apporté par l'artiste dans sa campagne contre l'Académie. Jacques fut peintre d'histoire et de portraits; il participa, en cette qualité, à de nombreux Salons organisés dans les diverses villes de la Belgique. On cite de lui : *La Marchande d'Amours, La Mort d'Abel, La Mort de Cléopâtre, La Naissance de Vénus,* sujets dont les figures étaient de grandeur naturelle. Il passe pour être l'auteur du portrait en pied de Léopold II, faisant partie de la galerie historique du Musée de Bruxelles. Cette peinture offre une ressemblance absolue avec celle d'André Lens. Malheureusement l'inventaire ne fait précéder d'aucune initiale le nom du peintre de cette effigie.

Mêmes sources que pour André Lens.

LENTZEN (Jean-François), peintre de paysages et d'animaux, né à Anvers vers 1785, mort dans la même ville le 16 mars 1840. Élève d'Henri Myin, Lentzen travailla dans le goût de B.-P. Ommeganck, dont il copia les œuvres avec une extraordinaire perfection. Il participa au Salon d'Anvers de 1805 et exposa, en 1813, un tableau qui devait être bien singulier, car il représentait la *Comète telle qu'elle apparut le 7 octobre 1811, à 7 heures du soir*. Ce tableau avait un pendant dont le sujet n'est pas indiqué.

Immerzeel, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.*

LE PLA (Jacques), ou **LE PLU (?),** peintre, né à Malines vers 1650, mort dans la même ville le 5 août 1678. Formé dans l'atelier de J.-B. Le Saive, dit de Namur, Le Pla fut admis comme franc-maître de la Gilde malinoise de Saint-Luc en 1673. L'unique production que nous puissions citer de son pinceau est une *Adoration des Bergers,* ornant la chapelle de Saint-Joseph, dans l'église de Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines. « Le ton général de cette œuvre est sombre et mélancolique », dit E. Neefs. Daté de 1678, ce tableau précéda de peu la mort de son auteur, inhumé dans l'église même que décore son dernier travail. Un écrivain local assure avoir vu, chez l'un des descendants de Le Pla, une *Adoration des Mages,* aujourd'hui égarée.

Piron, *Algemeene levensbeschryving der mannen en vrouwen van België.* — E. Neefs, *Inventaire historique des tableaux et des sculptures se trouvant dans les édifices religieux et civils et dans les rues de Malines,* p. 172.

LE ROY (Étienne-Victor), fils de Pierre-Jean-Baptiste Le Roy (voir ce nom), peintre lui-même, naquit à Bruxelles le 23 juin 1808. Étienne Le Roy doit sa principale notoriété à la restauration des tableaux anciens, branche à laquelle il s'était voué de bonne heure, sous la direction de Verbelen et de Lorent père. Il y acquit une autorité universellement admise, qui lui valut l'honneur de voir son nom associé à celui des grands peintres

dont les œuvres ont dû à son intervention un retour de splendeur. C'est par les mains de Le Roy que passèrent des pages comme l'*Ensevelissement du Christ,* de Quentin Metsys, l'*Érection* et la *Descente de Croix,* de Rubens, le *Saint Roch* et la *Pêche miraculeuse,* du même maître, le *Saint Martin* et le *Crucifiement* de Van Dyck, dont on a pu louer, à juste titre, la soigneuse restitution. Le travail de restauration des deux chefs-d'œuvre de Rubens, de l'église de Notre-Dame d'Anvers, fut pour Le Roy l'occasion d'un véritable triomphe.

Dans la séance de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, du 2 mars 1854, le célèbre peintre Madou, parlant comme rapporteur de la Commission chargée, par notre premier corps savant, de constater l'état des tableaux après l'opération à laquelle ils venaient d'être soumis, s'exprimait en ces termes : « L'examen qui a été fait des travaux de restauration a été tout favorable à la personne qui en était chargée. Ces travaux nous montrent actuellement les chefs-d'œuvre de Rubens dans tout leur éclat, dans toute leur pureté primitive. Ces magnifiques peintures, naguère si endommagées, présentent maintenant à la vue une surface unie, et les parties qui se détachaient en certains endroits des panneaux, y paraissent parfaitement adhérentes. Plus aucune trace de repeints, les touches du grand artiste ont partout reparu; plus d'ouvertures de joints; elles ont été complètement fermées, et la Commission déclare avec plaisir, Messieurs, qu'on n'a qu'à se louer d'avoir employé à ce travail difficile l'homme qui a consacré tout son talent à redonner la vie aux merveilles de l'art flamand. » Cette appréciation flatteuse fut pleinement confirmée par la Classe des beaux-arts, dans un rapport qu'elle fut appelée à faire au Ministre, dans sa séance du 9 novembre de la même année. Le Roy reçut la croix de l'Ordre de Léopold à l'occasion de ce remarquable travail, que Navez a tenu à rappeler en conservant à la postérité les traits de l'habile rénovateur des œuvres capitales du plus grand des maîtres flamands.

Le Roy n'était pas seulement un excellent restaurateur de tableaux, sa compétence était fort grande encore tant en ce qui concernait l'appréciation des maîtres néerlandais que dans le domaine de la curiosité. Il seconda de la manière la plus efficace l'initiative du comte Amédée de Beauffort dans la création du Musée royal d'antiquités. Ensuite, comme membre de la Commission administrative et expert des Musées royaux (1846), il contribua puissamment à l'enrichissement de notre Galerie nationale. Il en rédigea le premier livret. Le nom de Le Roy, enfin, est associé à quelques-unes des ventes les plus importantes d'œuvres d'art qui se soient faites en Belgique. Il suffit de citer les ventes Van den Schrieck et Patureau. Arrivé au seuil de la vieillesse, Le Roy fut cruellement éprouvé par la mort d'un fils, enlevé à la fleur de l'âge, alors que déjà il avait donné les preuves d'un incontestable talent artistique : Michel-Gustave Le Roy, élève de Gallait et de l'Académie royale de Bruxelles, qui mourut à Bruxelles, à peine âgé de 25 ans, au mois de mars 1870. Ce funeste événement fut pour Étienne le point de départ d'un rapide déclin. Il mourut à Ixelles le 25 janvier 1878. Outre la croix de

l'Ordre national, il était décoré de la Couronne de Chêne et de l'Ordre du Christ. L'Académie d'Anvers avait tenu à reconnaître son mérite par l'octroi de membre honoraire de son corps académique.

Le portrait d'Étienne Le Roy a été deux fois gravé dans *L'Art* (1878, t. II, p. 331). Nous renvoyons au même recueil pour une notice biographique, signée « Léon Mancino », pseudonyme de Léon Gauchez.

LE ROY (Joseph-Anne-Jules), fils de Pierre-François-Charles Le Roy (voir ce nom), peintre, né à Bruxelles le 20 mai 1812 et mort dans cette ville le 25 décembre 1860. Élève de son frère Willem pour la figure, Joseph Le Roy s'exerça ensuite à la peinture des animaux, sous la direction d'Eugène Verboeckhoven. Comme son père et son aïeul, il montra une prédilection spéciale pour les scènes militaires. On connaît de lui de jolies aquarelles. Ses tableaux, presque tous de petites dimensions, parurent à la plupart des Salons bruxellois depuis 1836 jusqu'en 1860, année de la mort du peintre. Voici les sujets de quelques-unes de ses œuvres, avec la date de leur exhibition : *Soldats espagnols revenant de la maraude* (aquarelle) (1836), *Halte de cavaliers* (1839), *La Convoitise du butin* (1845), *Intérieur* (1848); *Trompette s'apprêtant à sonner le réveil* (1854), *Partie de cartes* (1854), *Tabagie, avec un aveugle jouant de la clarinette* (1854); ces trois peintures faisaient partie de la collection Dubois de Ferrières; *Les Souvenirs* (1857), *Le Retour* (1860), *Paresse* (1860).

Le Roy, qui était maître de dessin à l'École militaire, peignit et exposa en 1856, à l'occasion du XXVe anniversaire de l'inauguration de Léopold Ier, un portrait de ce souverain, de grandeur naturelle et vu jusqu'à mi-jambes. Cette peinture, qui joignait au mérite d'une parfaite ressemblance beaucoup de dignité, a été reproduite en gravure par D. Devachez, pour la maison Van der Kolk, de Bruxelles. On voyait jadis de Le Roy, dans la salle des séances de l'Académie royale de Belgique, un portrait en pied de Rubens. Nous ignorons ce qu'est devenue cette figure. Au Cercle artistique, à Anvers, un portrait de Vorsterman, également en pied, fait partie de la décoration de la galerie des fêtes.

Renseignements particuliers. — Catalogues des expositions de peinture.

LE ROY (Pierre), orfèvre et graveur de sceaux, demeurant à Bruges, est mentionné maintes fois dans les comptes communaux, entre les années 1469 et 1480, à propos de diverses gravures de sceaux et de signets, ainsi que de coins de monnaies, le tout exécuté par ordre des souverains. En 1469, il lui est alloué une somme de 33 livres 12 sols, pour avoir exécuté le grand sceau de Charles le Téméraire. En 1470, il fait un coin d'essai pour le denier d'argent de la Toison. En 1478, Le Roy grava le sceau secret, la seule de ses œuvres qui nous reste. « Ce sceau », dit Pinchart, « suffit pour nous permettre d'apprécier le talent du graveur et nous fait regretter vivement de ne pas posséder d'autres travaux de son burin. Le sceau mesure 7 centimètres de diamètre et représente un lion heaumé, tenant dans chacune de ses

pattes un écusson aux armes, écartelées de tous leurs quartiers, des archiducs Maximilien et Marie de Bourgogne ». Ce sceau est reproduit dans Hesdin, *Sigilla comitum Flandriæ*, p. 107. La gravure de ce sceau et celle d'un signet que Pierre Le Roy livra en même temps, lui furent payées 60 livres de Flandre. Enfin, en 1480, Pierre Le Roy reçoit une nouvelle somme de 284 livres 5 sols et 6 deniers, pour un nouveau sceau secret avec son signet et sa boîte.

Pinchart, *Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles, etc.*, t. I, p. 142. — Le même, *Archives des Arts*, t. III, p. 288.

LE ROY (Pierre-François), statuaire, né à Namur le 14 janvier 1737, décédé à Bruxelles le 27 juin 1811. Fils de parents peu fortunés, il vit tout d'abord sa vocation entravée par les nombreux obstacles que la pauvreté suscite aux débutants. Aussi est-ce en quelque sorte au hasard que se firent ses premiers pas dans la carrière artistique. Il en était venu pourtant à pouvoir s'acquitter de quelques travaux sans grande importance, comme la restauration des statues de saint Pierre et de saint Paul à la façade de l'église des Jésuites de sa ville natale, quand les États de Namur, frappés non moins de ses aptitudes que de la persistance de ses efforts, songèrent à lui procurer une éducation régulière. Ayant sollicité et obtenu à cet effet le concours de Laurent Delvaux, l'atelier de ce statuaire, alors fameux, s'ouvrit au jeune Le Roy, qui y passa un an et demi, à dater du mois de juin 1760. Toujours sous les auspices des États, Le Roy fut mis à même d'aller poursuivre ses études à Paris. Durant cinq années, il suivit les cours de l'Académie des Beaux-Arts, après quoi il passa trois années chez le sculpteur C.-A. Bridan, un maître renommé et le statuaire en titre du roi. Ce fut un immense avantage pour le jeune homme, à qui la position de son maître procura une participation active à des travaux importants, non seulement à Paris, mais en province : à Bordeaux, à Metz et à Nancy, où l'on assure que Le Roy conçut les plans du joli ensemble de la place Royale. A la veille de rentrer en Belgique, Le Roy voulut faire à Charles de Lorraine l'hommage d'un spécimen de son talent. Une statue de Minerve, modelée en terre cuite et bronzée, fut offerte de sa part au lieutenant-gouverneur par le comte de Cobenzl. Charles s'en montra extrêmement satisfait; il envoya à l'artiste une gratification de 436 florins, exprimant, en outre, son désir de le voir partir pour l'Italie, et s'engageant à lui en faciliter le moyen. Le Roy nous a laissé lui-même quelques détails sur les circonstances de ce voyage et de son séjour au delà des Alpes. On les trouve dans un mémoire découvert par Pinchart aux archives du royaume et publié par ce vaillant chercheur. Nous en résumons les passages essentiels. Quoique dénué de tous moyens de subsister, tant pour lui que pour sa femme et ses enfants, qu'il laissait au pays et qui n'avaient pour toute ressource que le travail de leur mère, Le Roy se disposa à gagner l'Italie dès qu'il aurait pu achever les commissions dont il était chargé par Bridan. Ce dernier, d'ailleurs, voulut être du voyage. Le séjour de Le Roy en Italie se prolongea pendant cinq ans et neuf mois. Il se fixa à

Carrare. Ce fut de là qu'il fit parvenir au comte de Cobenzl deux bustes en marbre, commandés par le ministre : une *Vestale* et un *Sacrificateur*. Un excellent accueil fut fait à ces travaux, que l'on jugea dignes d'être soumis à l'impératrice. A son retour en Belgique (1771), Le Roy se fit délivrer par les États de Namur un certificat. On y voit exposé que l'artiste a fait de notables progrès, qu'il est de bonne vie et mœurs, et pleinement en état de se charger des commandes que voudront lui faire les protecteurs des arts. Ces commandes ne semblent pas avoir fait défaut au jeune statuaire. Il les tint surtout des puissantes abbayes que possédait alors la Belgique, et c'est à cette circonstance qu'il faut malheureusement attribuer la destruction presque totale de ses œuvres pendant la tourmente révolutionnaire. La Révolution brabançonne n'épargna pas non plus notre artiste. Très attaché à la maison d'Autriche, il fit preuve de courage en refusant de faire le buste de Henri Van der Noot. C'en fut assez pour le signaler à la haine des Patriotes. Sa maison fut mise à sac et lui-même ne dut son salut qu'à la charité d'une voisine. Complètement ruiné, il s'en alla chercher un refuge hors des limites du territoire belge, d'abord à Luxembourg, ensuite en Allemagne, où il traîna, dit-on, une existence misérable.

La Belgique n'a conservé de Le Roy qu'un nombre d'œuvres insignifiant. Au Musée de Namur, on voit de lui un buste du prince de Stahremberg, en terre cuite, daté de 1773. On voit, dans le même Musée, un médaillon de François II portant le millésime de 1702. Les descendants du maître ont conservé quelques médaillons d'un travail délicat, mais d'importance secondaire. L'histoire cite de Le Roy des travaux plus dignes d'un artiste de renommée. L'église abbatiale de Floreffe avait de lui une figure imposante, *Le Père éternel*. Un savant allemand, Georges Forster, au cours d'un voyage dans les Pays-Bas autrichiens, eut l'occasion de voir, dans la chapelle du château de Laeken, une figure de *Sainte Catherine* dont il parle avec une admiration singulière. Elle était, paraît-il, inspirée d'une figure de muse antique. A l'entrée des armées françaises en Belgique, cette œuvre fut transportée à Vienne. Marie-Thérèse eut quelques œuvres de Le Roy. Dans une correspondance conservée aux archives, il est fait mention d'une statue de l'*Amour*, qualifiée d'œuvre de la plus grande beauté, dont l'impératrice fit don à Albert-Casimir de Saxe, et qui, très probablement, est la même que l'on admirait au château de Laeken avant l'incendie du 1er janvier 1890. Baert, dans ses notes manuscrites sur les sculpteurs des Pays-Bas, parle d'une *Thémis* existant à Vienne et dont le bouclier portait les médaillons impériaux. Cette figure était accompagnée d'un génie de la Paix, ayant à ses pieds un aigle supportant les armoiries du royaume de Hongrie. S'il est vrai que les circonstances expliquent dans une certaine mesure la pénurie d'œuvres de Le Roy, elles ne suffisent pas toutefois à motiver l'absence presque totale de ses créations dans le pays d'origine du statuaire. Les sculpteurs, nous le savons, eurent moins que les peintres, au début du présent siècle, l'occasion de se produire. Les œuvres de Le Roy revêtirent, sans doute, un caractère plutôt intime que monumental. De là, probable-

ment, leur peu de notoriété actuelle. Les dernières années du maître sont, d'ailleurs, environnées pour nous de beaucoup de mystère. Comme on vient de le voir, toutefois, son nom a très honorablement survécu, et plusieurs descendants sont venus, à leur tour, lui donner une nouvelle et légitime notoriété.

Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres*, t. III, p. 248. — De Bast, *Annales du Salon de Gand*, 1820, p. 128. — Baert, *Notes manuscrites sur les sculpteurs des Pays-Bas* (Bibliothèque royale). — Dodd, *Notes manuscrites sur les sculpteurs des Pays-Bas* (Bibliothèque royale) (*Annales de la Société archéologique de Namur*, t. III, p. 243; t. VII, p. 225). — Marchal, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas* (1877). — *L'Art*, 1878, t. II, p. 331.

LE ROY (Pierre-François-Charles), peintre de genre, fils de Pierre-Jean-Baptiste (voir ci-après), né à Bruxelles le 19 thermidor an XI (7 août 1803), décédé dans la même ville le 9 février 1833. De même que son père, dont il reçut les premières leçons, Pierre Le Roy dut à l'aquarelle une partie notable de sa réputation. Il visita l'Espagne et adopta comme genre habituel la représentation des combats de guérillas. Il paraît que cette prédilection lui vint surtout de ses rapports suivis avec un Belge qui avait joué un rôle dans cette guerre de partisans. Voici comment le catalogue du Salon de 1827 désigne un des tableaux du jeune Le Roy : « Un site nu; sur le devant deux guérillas (que l'on reconnaît d'abord pour espagnols), et au loin des soldats français qui tirent sur eux ». Les catalogues désignent le plus ordinairement Pierre Le Roy sous le nom de Le Roy fils.

Verboeckhoven, à qui nous devons un portrait lithographié du jeune peintre (1828), fut son collaborateur fréquent. Immerzeel loue grandement un tableau d'une collection de La Haye, œuvre collective des deux amis. C'était un *Berger italien caressant un de ses agneaux*. Le Roy avait débuté au Salon de Gand de 1823, par un intérieur : *Un Jeune Homme s'occupant des apprêts d'un déjeuner*. Ses tableaux, rares d'ailleurs, étaient d'un fini délicat et d'un fort agréable coloris.

Messager des sciences et des arts (1833). — Immerzeel, *Levens en Werken der Nederlandsche Schilders*.

LE ROY (Pierre-Jean-Baptiste), fils du statuaire Pierre-François, peintre, dessinateur et graveur, né à Namur en 1784, mort à Bruxelles le 24 juin 1862. D'abord élève de son père, le jeune Le Roy devint, par suite de l'absence de celui-ci, l'élève du paysagiste et peintre d'animaux Jean-Baptiste De Roy. Il adopta plus spécialement le genre de ce maître. Fixé à Bruxelles, il ne tarda pas à se signaler à l'attention des amateurs par des œuvres délicates, exécutées tant à l'huile qu'à l'aquarelle et au lavis. Dès l'année 1805, il participait au Salon d'Anvers, organisé sous les auspices du préfet d'Herbouville. Un de ses tableaux représentait une *Rencontre entre les Mameluks et la Cavalerie française*, l'autre une *Charge de cavalerie*. Des eaux-fortes, d'un incontestable mérite, contribuèrent largement aussi à

faire connaître le nom de Le Roy. Comme aquafortiste autant que comme peintre, on peut le ranger parmi les meilleurs représentants de notre école au début du XIXe siècle. Ses petites scènes militaires, — il en fit parfois de microscopiques, — ses paysages animés de gentilles figurines d'animaux, habilement dessinés et groupés avec entente, sont touchés avec esprit et justesse. On peut comparer ses travaux aux œuvres de Van Blarenberghe et de Langendyck. Ils eurent le succès qu'ils méritaient d'obtenir et trouvèrent des acheteurs empressés. Ses eaux-fortes aussi sont très appréciées des amateurs. La *Promenade du bœuf gras à Bruxelles* (1806), la *Danse de l'ours* (1806), peuvent être louées sans réserve. Mais Le Roy a attaché son nom à des œuvres plus importantes. Au Salon de Gand, en 1811, une médaille d'honneur fut attribuée à son grand dessin de l'*Arc de triomphe de la porte de Laeken*, environné de nombreux personnages, et sa *Vue de la place Royale avec la promenade des Géants*. Ces œuvres que nous avons eu l'occasion de voir dans la famille de l'auteur, ont une valeur artistique faite pour rehausser leur valeur documentaire. L'année suivante, une *Vue du Salon de Gand*, un *Choc de cavalerie*, une *Course de chevaux*, vinrent confirmer le succès de l'auteur au Salon précédent. En 1816, la *Bataille de Waterloo*, grand dessin où l'artiste introduisait de nombreux portraits, vint asseoir définitivement sa réputation. La presse fut unanime à louer cette œuvre faite de talent et d'actualité, à laquelle une nouvelle médaille d'honneur fut attribuée par le jury du Salon de Gand. En 1816, l'éditeur Van Bever donna l'occasion à l'habile dessinateur d'ajouter grandement à sa notoriété par la série de dessins retraçant les épisodes de l'entrée à Bruxelles et de l'inauguration du roi Guillaume des Pays-Bas. Observateur très fin, Le Roy releva l'intérêt de cette suite officielle par l'adjonction de scènes locales qui lui ont conservé une grande faveur auprès des iconophiles.

De Bucourt, Gibèle et Paul reproduisirent ces dessins non sans leur enlever une grande partie de leur physionomie spirituelle, comme on peut s'en convaincre par quelques-uns des originaux appartenant à la collection précieuse du comte Cornet d'Elzius du Chenoy, à Bruxelles. Les planches dont il s'agit atteignent dans les ventes des prix élevés. A dater de 1830, le nom de Le Roy cesse de figurer dans les livrets des expositions belges. Peu après la Révolution, l'artiste s'en fut chercher fortune à l'étranger. Il séjourna successivement en Hollande, à Paris, à Vienne et à Londres. Y trouva-t-il la récompense de ses efforts? Nous l'ignorons. A l'époque de sa mort, arrivée à Bruxelles en 1862, comme on l'a vu, les journaux racontèrent que, depuis un quart de siècle, il vivait dans la retraite la plus absolue. Le *Moniteur belge* rendit compte de ses funérailles. Elles furent, paraît-il, très imposantes par le concours énorme de monde qu'elles attirèrent.

Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* — De Baest, *Annales du Salon de Gand*, 1823. — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle.* — *Moniteur belge*, 1862, pp. 2738 et 2854. — *Galerie historique des contemporains* (Bruxelles, 1819).

LESTENS (Guillaume), LESTEENS, également **STEENS,** imprimeur anversois, né à Anvers le 15 avril 1590, et y décédé en 1661. Félix Bogaerts, nous ne savons sur la foi de quelle information, le fait figurer parmi les artistes du XVIIe siècle, erreur qui a passé dans quantité de répertoires. Admis dans la Gilde de Saint-Luc comme imprimeur, en 1612, Lestens épousa, la même année, la fille de Jérôme Verdussen, également imprimeur. Il fut doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1642. Sa boutique, située dans la rue Haute, portait pour enseigne un pélican, *Le Pélican d'or*, et l'oiseau se répète sur les ouvrages imprimés chez Lestens. Il y figure tantôt seul, tantôt accompagné de l'une des devises : *Spero et vivam* ou *Tandem aliquando*. Cette dernière apparaît sur une vignette dessinée par Érasme Quellin et gravée sur bois par J.-C. Jegher le fils On trouve la reproduction des diverses vignettes de Lestens dans l'ouvrage du chevalier Gustave Van Havre : *Marques typographiques des imprimeurs et libraires anversois,* publié par la Société des bibliophiles d'Anvers.

LEYSSENS (Jacques) ou **LYSSENS,** mentionné à tort par Immerzeel, Piron, Siret et quantité d'autres avec le prénom de Nicolas, peintre de sujets allégoriques et décoratifs, vit le jour à Anvers en 1661. On lui donne pour maître Pierre Eyckens le jeune, chose douteuse, attendu que les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc se bornent à le désigner comme « fils de maître ». Son entrée en apprentissage est enregistrée sous la date de 1674-1675. Leyssens se rendit de bonne heure en Italie, où, dit-on, il trouva facilement à utiliser son pinceau. A Rome, il s'enrôla dans la « Bande » ou corporation des artistes néerlandais. Il y porta le surnom de « Casse-Noisette », motivé par la grandeur de son nez. Rappelé à Anvers pour être le soutien de son vieux père, Leyssens reçut le titre de franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1698-1699. La même année, deux élèves se firent inscrire chez lui : Jean-Baptiste Bellenraet et Jean Sas. Associé aux peintres de fleurs Basschaert, Verbruggen et Hardimé, notre artiste eut bientôt une grande vogue comme décorateur d'appartements. Ses nymphes, ses amours, ses bustes et ses termes étaient l'élément en quelque sorte obligé de l'ornementation des somptueuses demeures de la société anversoise. Tant que dura la vogue de ce genre de créations, il ne chôma pas de travaux. La fin de sa carrière fut moins favorisée. Il mourut en 1710, entouré d'une grande considération.

Les Liggeren et autres documents de la Gilde anversoise de Saint-Luc, publiés par Rombouts et Van Lerius. — Descamps, *Vie des peintres.* — Campo Weyerman, *Levensbeschryving der Nederlandsche Konst-Schilders.* S'Gravenhagen, 1729-1769.

LHÉRIE (Ferdinand-Benchet), peintre et graveur en manière noire, né à Paris le 16 février 1803, mort dans la même ville le 19 février 1848. Venu en Belgique peu après 1830, Lhérie se fixa à Anvers. Dirigé par Wappers, il mit au jour une importante série de planches, d'après les œuvres de cet artiste : *Le Christ au tombeau, Héloïse et Abélard, Le Dévouement de Vander*

Werf, bourgmestre de Leyde, Portrait de l'évêque Van Bommel, Agnès Sarel et *Charles VII*. Ces diverses œuvres, que distinguent un effet brillant et une très grande facilité d'opération, furent toutes publiées en Belgique. Frappé d'aliénation mentale, à la suite d'un accident arrivé à la jeune femme qu'il avait épousée à Anvers, Lhérie fut contraint de retourner en France et mourut peu de temps après. Bellier de la Chavignerie le fait, par erreur, mourir à Anvers. Il s'était, vers 1845, fixé à Schaerbeek, près de Bruxelles, et semble s'être adonné à la peinture, car, en la même année 1845, il fait figurer au Salon de Bruxelles un paysage : *Effet d'automne, vue prise en Normandie*. La planche du *Bourgmestre de Leyde* figura au Salon de Paris de 1836 et valut à son auteur une médaille de troisième classe. Le roi de Prusse fit parvenir à Lhérie une médaille pour la même œuvre.

Renseignements particuliers. — Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire des artistes de l'école française*. — Seubert, *Künstler Lexikon*.

LIERE (Josse VAN), peintre, né à Bruxelles dans les premières années du XVIe siècle. Il est cité par Van Mander comme un paysagiste habile et un bon peintre de figures. Il excellait, dit le même auteur, dans la peinture à la détrempe et donna de nombreux cartons aux fabricants de tapisseries. Van Liere, fixé à Anvers, y acquit une notoriété considérable. En 1546, il fut appelé aux fonctions de doyen de la Gilde de Saint-Luc. Ardent calviniste, il suivit à Franckenthal les Flamands exilés, et fut un des notables de la nouvelle colonie. Peut-être appartint-il, avec les frères Van Orley, à l'atelier spécial qui se constitua à Franckenthal pour la fabrication des tapisseries. Toutefois, comme il avait une certaine culture littéraire, il s'adonna surtout à la prédication. Rentré aux Pays-Bas au bout de quelques années, il fut pasteur à Zwyndrecht, dans le pays de Waes. Ses coreligionnaires anversois, dit Van Mander, faisaient le voyage pour assister à ses prêches. M. Wauters ne relève pas son nom sur les tables de proscription dressées par le duc d'Albe. Van Liere mourut à Zwyndrecht, environ un an avant le siège d'Anvers par le duc de Parme, donc vers 1583. Van Mander conclut sa notice en ces termes : « Ses œuvres sont rares et très estimées, comme elles méritent de l'être ». C'est à tort que Siret fait de Van Liere un graveur. Il y a là sans doute une confusion avec Abraham Van Liere, lequel, effectivement, mania le burin.

Van Mander, *Le livre des peintres* (édition Hymans). Paris, 1885, t. II, p. 19. — Wauters, *Les tapisseries bruxelloises*. Bruxelles, 1878, p. 128.

LISEBETTEN (Pierre VAN), graveur au burin et à l'eau-forte, né à Anvers en 1630, mort dans la même ville en 1678. Inscrit comme franc-maître à la Gilde de Saint-Luc en 1653-1654, sans indication d'apprentissage, Van Lisebetten prit une part considérable au grand recueil de la galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, publié par Teniers, en 1660, sous le titre de *Théâtre des Peintures*. Il signe « P. Lisebetius », et se manifeste comme graveur à l'eau-forte d'assez médiocre valeur. Comme graveur au burin, Van Lise-

betten mérite une considération plus haute. Dans le *Gulden Cabinet* de C. De Bie, il inséra le portrait de David Teniers le vieux, d'après P. Van Mol, qui est certainement la meilleure planche de ce recueil. Elle est signée « P.-V. Leysebetten ». D'autres portraits : le pape Clément X, créé en 1670, Marie-Thérèse d'Espagne, Michel Koribut Wiesnowisky, élu roi de Pologne en 1669, offrent une importance moindre. Lisebetten a gravé, non sans mérite, *La Vierge au voile,* de Raphaël, et beaucoup de titres de thèses, entre autres pour Philippe-Emmanuel de Croy, d'après Fruitiers. Dans cette catégorie de planches, son burin est correct, brillant et d'une incontestable dextérité. On possède de lui un recueil d'oiseaux intitulé : *Diversarum avium species*, vingt pièces, y compris le titre, éditées par C. Galle. Le travail est absolument remarquable; il est bon, toutefois, de faire observer que ces planches sont des copies d'après le graveur anglais Barlow, copiées une première fois par Hollar. A en juger par le procédé, Lisebetten serait l'élève de Pierre de Jode. Le registre de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers nous fait connaître que Van Lisebetten eut pour élèves, en 1669, Guillaume Van der Gouwen et, en 1672, Abraham Melyn.

Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc, t. II.

LINT (Henri VAN), peintre, le plus jeune des fils issus du mariage de Pierre Van Lint avec Anne Morren, naquit à Anvers en 1684. Plus spécialement paysagiste, Henri Van Lint eut pour maître Pierre Van Bredael. Il se rendit ensuite à Rome, où il reçut, dans la Gilde des peintres néerlandais, le surnom de « Studio », justifié, s'il faut en croire Houbraken, par son ardeur à l'étude. L'auteur hollandais rapporte que le jeune Van Lint, très appliqué à l'étude d'après nature; passait un temps considérable dans la campagne romaine, où, de préférence, il choisissait ses sites. Il y courut, paraît-il, de fort sérieux dangers et faillit un jour être assommé, non loin de Ronciglione, les campagnards ayant attribué à ses maléfices l'effondrement d'une maison faisant partie d'un site qu'il esquissait. Van Lint mourut à Rome où il fit souche. L'année de son décès est incertaine; toutefois, un paysage, portant sa signature, est daté de 1726. Nous avons trouvé Henri Van Lint désigné comme graveur à l'eau-forte. L'assertion nous paraît absolument dénuée de base, attendu que les répertoires existants les plus complets ne mentionnent aucune estampe du maître. Le nom de Van Lint a été porté, en Italie, par le sculpteur Michel, né à Rome en 1767, et mort à Pise en 1828, laissant un fils qui a embrassé la carrière paternelle.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Houbraken, *Groote Schouburgh der nederlandsche kunstschilders*, t. III, p. 48. — Notes manuscrites fournies par la famille Van Lint.

LINT (Pierre VAN), peintre de sujets religieux et profanes, aussi portraitiste, naquit à Anvers en 1609. Élève, à partir de sa dixième année, d'un peintre obscur, Roland Jacobs, il devint, à dater de 1624, le disciple d'Artus Wolfaert. En 1629, son apprentissage était terminé. Cette même année, les

jésuites d'Anvers faisaient appel au pinceau du jeune artiste pour la décoration de leur église, ce somptueux édifice où Rubens avait prodigué les œuvres de son génie. Le tableau commandé à Van Lint était une *Assomption de la Vierge,* très probablement détruit par l'incendie de 1718. Un manuscrit curieux, conservé jusqu'à ce jour dans la famille Van Lint, à Pise, donne la nomenclature, faite par le peintre lui-même, de tout ce qu'il produisit entre les années 1624 et 1631. Il y a là jusqu'à vingt-cinq tableaux, religieux pour la plupart, dont la destination n'est malheureusement pas indiquée. Ont-ils péri tous? Ce n'est guère probable. Le fait d'en consigner ici les titres pourra aider à leur découverte. En 1624, Van Lint avait peint le portrait de son père. L'année suivante, il mit au jour *L'Assompion de la Vierge, La Nativité, La Piscine* (probablement le paralytique guéri, tableau actuellement conservé à Vienne); un *Banquet des dieux, Sainte Anne et la Vierge, La Résurrection;* un paysage avec *Notre-Dame,* un autre avec *Caïn tuant Abel* (peut-être le tableau anonyme du Musée d'Anvers), un troisième avec *Atalante et Méléagre, Le Sacrifice d'Abraham, La Conversion de saint Paul, Les Trois Rois, La Cène, Hercule;* enfin un paysage avec *Isaac et Jacob.* De 1625 à 1629, furent exécutés *Les Trois Rois, Le Christ lavant les pieds de ses disciples, Les Éléments, Les Apôtres.* En 1630, parurent une *Descente de Croix* et divers tableaux de petites dimensions : *La Conversion de saint Paul, La Création de la femme, Les Éléments, Le Rosaire, La Reine de Saba, Le Baptême* (du Christ?), copié d'après Martin de Vos. Ce relevé est emprunté textuellement au *Vade-Mecum* de Van Lint, d'après les extraits qu'en a pu faire Isidore Hye-Hoys, et dont une transcription est entre nos mains. Nous y lisons encore ce détail, qu'en 1631, Van Lint exécuta une copie de la *Descente de Croix* de Rubens. A quel effet? nous l'ignorons. L'exactitude du renseignement nous est confirmée par M. Rooses, lequel a trouvé dans d'autres sources la mention de cette copie.

Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1632-1633, le jeune Van Lint prit ensuite le chemin de l'Italie. Sa réputation ne fut pas longue à s'y établir, et bientôt il se vit honoré du titre de peintre du cardinal-doyen Dominique Ginnasio, évêque d'Ostie. Grâce à la protection du prélat, plusieurs tableaux de Van Lint ornèrent les autels de la cathédrale d'Ostie, en même temps que la chapelle de la Sainte-Croix, à la Madona del Popolo, à Rome, recevait pour décoration ses fresques retraçant les épisodes de l'*Invention* et de l'*Exaltation de la Croix.* Il existe de ces œuvres des gravures de Pierre de Balliu, publiées à Anvers par Van Lint lui-même. Le maître fit graver aussi, d'après son dessin, le *Saint André,* de Duquesnoy, le marbre colossal de la basilique de Saint-Pierre. L'estampe de P. Clouwet fut dédiée à Léopold-Guillaume d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas. Le Musée d'Anvers possède de Van Lint un portrait du cardinal Ginnasio, peint à Rome et daté du 1er avril 1639. Il précéda de peu le retour de son auteur dans les Pays-Bas. Fixé à Anvers, Van Lint ne tarda pas à s'y marier (1643). Le portrait de sa femme, Isabelle Willemyns, est encore conservé aujourd'hui par les descendants du peintre. Il avait pour pendant une effigie de ce

dernier. Cette peinture passa en Angleterre à l'époque de l'invasion française. Elle est aujourd'hui au Musée de Bruxelles. On y lit la date de 1646. Peu après, elle fut reproduite par P. de Jode pour le recueil de Jean Meyssens : *Images de divers hommes d'esprit sublime,* paru en 1649. Le texte joint à cette gravure nous apprend qu'à l'époque où elle voyait le jour (et non en 1662, comme le concluent les rédacteurs du Catalogue du Musée d'Anvers à cause de sa présence dans le *Gulden Cabinet* de De Bie), Van Lint « servait de ses pièces » le roi de Danemark. Sandrart dit, en effet, que le roi Christian IV faisait grand cas des œuvres de Van Lint et chargeait ses agents de les rechercher. Le Musée de Copenhague, toutefois, ne possède qu'un seul tableau de notre artiste, *Le Mariage d'Alexandre et de Roxane.* L'atelier de Van Lint fut des plus fréquentés. Les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc enregistrent jusqu'à dix-sept de ses élèves. M. Van den Branden assure qu'il en eut davantage. Il n'exerça pourtant aucune influence perceptible sur la marche de l'école d'Anvers. A l'exception de Godefroid Maes, son élève en 1664-1665, aucun des nombreux disciples de Van Lint n'est arrivé à la plus minime notoriété. Si l'on en croit Immerzeel, le maître aurait cessé de vivre en 1668. Ce renseignement est erroné. Même en 1680, Van Lint se sentait assez valide pour convoler en secondes noces, sa première femme étant décédée au mois de mai 1679. Des sept enfants nés d'Isabelle Willemyns, un seul survivait; il suivit de près sa mère dans la tombe. Trois fils naquirent de la seconde union. Ce fut le dernier, Henri, né en 1684 (voir ci dessus), qui perpétua le nom et la race des Van Lint. Seul, également, il suivit la carrière paternelle. Pierre Van Lint mourut en 1690, et les comptes de la cathédrale établissent que ses funérailles eurent lieu le 25 septembre.

Sans être rares, les productions du maître sont dispersées. Outre l'église Saint-Jacques, à Anvers, où l'on voit, dans une des chapelles du chœur, *La Séparation des saints Pierre et Paul*, la ville natale de l'artiste possède, dans son musée, six ou plutôt cinq toiles de son pinceau (le paysage catalogué sous le n° 432 n'est qu'une partie du fond du *Saint Christophe*, provenant de l'abbaye de Saint-Michel). Une *Sainte Catherine* provient du palais de l'Évêché. Le *Miracle de saint Jean-Capistran* et un *Saint de l'ordre de Saint-François*, de l'église des Récollets. Il y a, en outre, le portrait du cardinal Ginnasio, déjà mentionné. Toutes les figures de ces toiles sont de grandeur naturelle On a vu plus haut que le Musée de Bruxelles possède le portrait de Van Lint. A Malines, l'église des Sœurs-Noires conserve une toile représentant *La Vierge adorée par les quatre pénitents.* Descamps parle d'une œuvre analogue et la juge digne de Van Dyck. On conserve au Belvédère, à Vienne, la meilleure création de Van Lint, *Le Paralytique guéri.* Le peintre est encore représenté dans la galerie du prince de Schwartzenberg par un *Triomphe de l'Amour*, que le Dr Frimmel suppose avoir appartenu à une série des *Triomphes* de Pétrarque, et au Musée de Pesth par un portrait d'homme. Un tableau d'*Hercule et Omphale*, faisant partie de la galerie du prince de Lichtenstein, à Vienne, a cessé de figurer dans cette remarquable collection. Il portait la date de 1642. C'était une page de réel mérite, que le

caractère un peu libre du sujet porta son possesseur à aliéner. Nous ignorons ce qu'elle est devenue. Van Lint eut quelque notoriété comme portraitiste. Nous ne connaissons que par une excellente gravure de Van Schuppen (signée Verschuppen), le portrait de Jean-Baptiste van Wachtendonck, archevêque de Malines, parrain, en 1651, d'un des enfants du peintre. Pour avoir fourni matière à une estampe de cette valeur, le portrait devait être un morceau distingué. Van Lint, bon coloriste, fut certainement un peintre habile. On ne peut, toutefois, le ranger que parmi les maîtres secondaires. Influencé par Rubens, comme tous ses contemporains, il pèche surtout par le manque d'inspiration, plutôt d'originalité. Son style est médiocre, sa composition banale. Un *Saint Sébastien pleuré par les saintes femmes*, tableau peint à Rome et gravé par Pierre de Jode, est une composition dénuée de tout caractère. Il en faut dire autant des *Vertus cardinales*, gravées par P. de Balliu. On a voulu faire de Van Lint un graveur à l'eau-forte, en lui attribuant un *Combat du Vice et de la Vertu*. Cette planche, gravée, d'ailleurs, au burin, est l'œuvre de P. de Balliu. La composition en est des plus pauvres. Le combat a lieu entre des enfants. Le Vice est figuré sous les traits d'un petit satyre.

Notes manuscrites de Van Lint, transcrites par Isidore Hye Hoys, à la Bibliothèque royale. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool*. — Catalogue du Musée d'Anvers. — *Chronique des beaux-arts* (note de T. Frimmel, numéro du 19 avril 1890).

LION (Pierre-Joseph), peintre, né à Dinant le 6 mai 1729, mort à Bruxelles le 1er décembre 1809. Ce peintre, dont le nom semble avoir échappé à la majorité des lexicographes de l'art, méritait assurément mieux qu'une réputation locale. Destiné au notariat de par les traditions de sa famille, il eut l'avantage, en embrassant la carrière artistique, de recevoir une éducation soignée, d'abord à Liége, où existait alors une école assez sérieuse, ensuite à Paris, dans l'atelier de Vien, envisagé comme le premier de ce temps-là. De retour au pays natal, le jeune Dinantais y rapportait un ensemble de qualités très suffisant pour lui permettre de tenir, spécialement comme portraitiste à l'huile et au pastel, un rang distingué. Ayant attiré l'attention de Charles de Lorraine, il se vit, au bout de quelque temps, honoré du titre de peintre de Marie-Thérèse et de Joseph II. A la suite de cette nomination, Lion se fixa, à partir de 1760, à Vienne, où il ne tarda point à se signaler comme un portraitiste de marque. Les personnages illustres défilèrent dans son atelier, et une liste de travaux, dressée par lui-même à cette époque de sa carrière, nous le montre ayant pour modèles, avec les membres de la famille impériale, les représentants de la plus fière noblesse de l'empire, les Esterhazy, les Kinsky, les Poniatowski et bien d'autres non moins illustres. La même liste mentionne une série de vingt paysages au pastel exécutés pour les appartements particuliers de Marie-Thérèse au prix de 4,160 florins, soit 10,400 francs de notre monnaie. Les portraits de Lion étaient, d'ailleurs, payés un prix considérable pour le temps. Il toucha, par exemple, en 1763, une somme de 700 francs pour un

portrait en pied de l'impératrice. Deux portraits de grandeur naturelle et en pied de Marie-Thérèse et de Joseph II, conservés au Musée d'Ypres, permettent d'apprécier le peintre dans son rôle de portraitiste officiel. Datés l'un et l'autre de 1784, ils portent, avec la signature de Lion, le mot *Viennæ*. En 1784, l'impératrice avait cessé de vivre. Son peintre avait donc travaillé de souvenir ou reproduit — chose probable — quelque effigie antérieure. Aussi bien serait-il difficile de rien voir de moins conforme au type admis de la souveraine que l'image de cette petite femme aux traits rudes, aux formes massives, au buste démesuré. Sous le rapport pictural, en revanche, l'œuvre, de même que son pendant, révèle un pinceau rompu aux difficultés de la pratique, mis au service d'un sentiment réel de la couleur et de l'effet. Une bonne gravure de Tischler reproduit, dans un format à peine plus petit que nature, le buste de Joseph II, jeune, d'après une peinture de Lion. Si nous en croyons les écrivains locaux, Lion passa d'Autriche en Angleterre, sans rien perdre à ce déplacement. Aucune donnée précise n'est fournie sur ce voyage par les auteurs anglais, et l'on ne relève dans les collections britanniques la présence d'aucune œuvre de notre compatriote. Waagen, au cours de ses longues visites aux galeries de la Grande-Bretagne, ne trouve pas l'occasion de le mentionner une seule fois. L'unique document que nous possédions relativement au séjour de Lion par delà le détroit, est une belle estampe en manière noire de James Watson, représentant *Les Filles du général Carpenter*, d'après une de ses peintures. C'est Lion lui-même qui, sous la date du 20 avril 1772, dédie l'estampe au père de ses modèles. Si, comme on l'a vu, les portraits du Musée d'Ypres furent exécutés à Vienne en 1784, le séjour plus ou moins prolongé de leur auteur en Angleterre ne peut être envisagé que comme un intermède. Il ne mit certainement pas fin aux rapports du peintre avec la Cour d'Autriche. La féconde carrière de Lion n'en fut pas moins couronnée par une bien pénible vieillesse. Définitivement rentré en Belgique à la mort de Joseph II et fixé à Bruxelles, il se vit contraint de déposer le pinceau par suite d'un tremblement nerveux. A ce malheur déjà si grand vint s'ajouter la perte de la fortune qu'il devait à son labeur, engloutie, semble-t-il, par les événements de la Révolution de 1793. Lion vécut assez pour voir la chute du régime républicain, sinon la fin de la domination française dans nos provinces. La Belgique ne paraît avoir conservé qu'un petit nombre de ses œuvres. Son portrait, peint à l'huile par lui-même, appartient au notaire Renson, à Dinant. C'est également dans la ville natale du peintre que subsistent, avec son souvenir le plus vivace, les productions les plus marquantes de son talent restées dans notre pays

Siret, *Dictionnaire des peintres*. — Immerzeel, *Levens en Werken der Nederlandsche Schilders, etc.* — Bon Ferdinand del Marmol, *L'Art à Dinant* (conférence donnée au *Cercle catholique*, le 2 mai 1887). — Henri Hymans, *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le nord de la France*. Bruxelles, 1883.

LOCHEM (Michel VAN), dessinateur, graveur au burin, marchand d'estampes et libraire, dont le nom se transforme sous les plumes françaises en Valochon, Valejong, enfin en Lochon, ce qui pourrait faire croire à une

parenté quelconque entre Michel Van Lochem et René Lochon, le graveur français. Il n'y a pas plus de précision chez les auteurs en ce qui touche la date de naissance du maître. Nos recherches nous permettent de régler définitivement ce point : Michel Van Lochem naquit à Anvers en 1601 et fut baptisé à Notre-Dame (quartier sud) le 8 mai. Bien que son père s'appelât Jean, nous pouvons affirmer que le Hans Van Lochem de Brulliot (Lochon de C. Le Blanc), envisagé par Kramm comme le père et le maître de Michel, st un artiste imaginaire. Les initiales H. V. L. qu'on lui prête, sont celles de Hans Van Luyck, éditeur hollandais.

Michel Van Lochem est le premier et l'unique représentant de son nom inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, d'abord en 1613, comme apprenti d'Abraham Van Merlen, ensuite en 1621 comme franc-maître.

Dans sa ville natale, le rôle du graveur fut des plus effacés. Les images pieuses qu'il signe nous le montrent opiniâtrement attaché au système des Wiericx. Aussi ne prit-il aucune part au grand mouvement inauguré par les graveurs de Rubens. Sa seule contribution à l'œuvre du maître est une copie des *Disciples d'Emmaüs,* d'après la planche gravée en 1611 par M. Swanenburg. On peut croire que, n'ayant trouvé à Anvers qu'un succès médiocre, Van Lochem s'en fut chercher fortune à Paris. De fait, sans beaucoup progresser dans son art, il devint « graveur du roi et imprimeur pour tailles-douces ». Ce fut à Paris que Michel Van Lochem se maria. Au mois de novembre 1625, il épousa Marguerite Le Noir. Jal, qui nous donne ce renseignement, ajoute que le graveur appartenait à une famille protestante et qu'il se fit catholique la veille de la célébration du mariage. Ce dernier fait n'est pas à contester; quant à l'autre assertion, nous n'avons plus besoin de dire qu'elle est inexacte, attendu que c'est par le baptistaire de Notre-Dame que nous avons appris la date de naissance et la filiation du graveur. Chose curieuse pourtant, c'est par les soins de la communauté protestante de Paris que furent enterrés, en 1633 et en 1639, deux enfants de Michel Van Lochem et de Marguerite Le Noir. Au demeurant, quelles que fussent les idées religieuses de notre artiste, elles n'ont laissé aucune trace dans son œuvre. Les principaux livres sortis de sa boutique de la rue Saint-Jacques : *A la Blanche couronnée,* ont pour auteurs des religieux. Il a même reproduit la médaille commémorative de la prise de La Rochelle : *Rupella capta.* Le titre du *Martyrologe des Chevaliers de Saint-Jean de Hierusalem,* de Mathieu de Gaussoncourt, religieux célestin, nous permet de constater qu'en 1643, Michel Van Lochem avait remis ses affaires à la veuve de Guillaume Le Noir, mère ou sœur de sa femme. Il mourut à Paris le 23 janvier 1647.

Le mérite de Van Lochem ne cadre point avec son titre de graveur du roi de France. Il a laissé des petits portraits estimables, des illustrations assez nettes, mais on ne peut lui concéder qu'un rang secondaire parmi les représentants de l'art dont la pratique a sauvé son nom de l'oubli. C. Le Blanc a donné, dans son *Manuel de l'Amateur d'estampes,* une liste assez étendue des planches de Michel Van Lochem. Nous pouvons nous borner à citer les principaux ouvrages auxquels il prêta sa collaboration : 1. *Sommaire des vies des fondateurs et réformateurs des ordres religieux, avec leur institution,*

enrichies de leurs portraits en taille-douce, par le P. Louis Beurier, Paris, 1635 (25 planches, y compris le frontispice); 2. *Images des fondatrices réformatrices et principales religieuses des ordres de l'Église*, par le même, Paris, 1639 (28 planches in-4°); 3. *Traité de jardinage, etc.*, par Jacques Boyceau, sieur de la Beraudierie, intendant des jardins du roy, Paris, 1638 (grand in-f° de 62 planches); 4. *La mode des habits et vêtements des femmes de diverses nations*, recueil de têtes disposées deux par deux (17 planches in-8°); 5. *Martyrologe des Chevaliers de Saint-Jean de Hierusalem*, dédié au roy par J. Mathieu de Gaussoncourt, religieux célestin, Paris, 1643 (2 volumes in-f°); 6. *Miroir des princes* (25 planches in-4°).

Documents personnels. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes*.

LOMMELIN (Adrien), graveur de l'école anversoise que les iconographes font naître à Amiens et dont, en effet, l'origine étrangère semble résulter de l'absence de toute mention aux registres baptistaires des anciennes paroisses d'Anvers. Il n'est pas davantage question de cet artiste dans les annales de la Gilde de Saint-Luc, chose à peine explicable, si l'on considère que ses principales, sinon toutes ses estampes, virent le jour à Anvers et que son œuvre se compose, en majeure partie, de reproductions de maîtres anversois. Pourtant, si les preuves nous manquent pour combattre les dires de nos devanciers en ce qui concerne le lieu de naissance de Lommelin, nous pouvons assurer qu'ils se trompent en assignant à cette naissance la date de 1637. C'est pour le moins de quinze ans qu'il faut l'avancer; car, dès l'année 1636, nous trouvons une suite de copies de la *Passion*, de Goltzius, dédiée à Antoine Triest, le célèbre évêque de Gand, par Samuel Lommelin, inscrit comme marchand à la Gilde de Saint-Luc l'année précédente, et dont chaque pièce porte la signature d'Adrien Lommelin. Samuel était-il le père d'Adrien? La chose paraît absolument probable. Très précoce, du reste, notre artiste maniait le burin dès sa douzième année. Lui-même nous l'apprend par l'inscription d'une petite pièce mystique, où l'on voit deux mains ouvertes portant à chaque phalange une composition destinée à l'édification des fidèles. Lommelin la signe en faisant suivre son nom des mots *ætates suæ* 12. Par malheur, cette production de jeunesse n'a point de date. Elle porte un texte flamand. Sous la date de 1640, nous rencontrons ensuite le frontispice du commentaire de la règle de saint Benoît, de Caramuel Lobkowitz : *In Benedicti regulam commentarius (Brugis, apud Nic. Breyghelium)*. A côté des graveurs illustres qui travaillèrent dans le voisinage de Rubens et furent les éloquents interprètes de sa pensée, Lommelin n'occupe qu'un rang inférieur. Ses nombreuses estampes d'après l'illustre chef de l'école flamande n'offrent d'autre intérêt que de nous mettre en présence de compositions dont elles restent la plus ancienne traduction par le burin. On est même tenté de se demander si le grand peintre n'a pas, pour certaines d'entre elles, communiqué lui-même le dessin au graveur. Ce serait, par exemple, le cas pour la *Circoncision*, une œuvre de jeunesse de Rubens, décorant le maître-autel de l'église Saint-Ambroise à Gênes, un tableau qui

n'est jamais venu dans les Pays-Bas. L'*Iconographie* de Van Dyck est abondamment pourvue de planches de Lommelin. Aucune ne prit rang dans la première série du recueil, c'est-à-dire avant l'intervention de Gilles Hendrickx, entre 1640 et 1645. Ici encore Lommelin ne s'élève pas au-dessus de la médiocrité. On peut dire que ses gravures ont été de véritables travestissements d'admirables originaux. Chose digne de remarque pourtant, il est, dans l'œuvre de notre graveur, des pages d'un mérite qu'il serait injuste de méconnaître. La vaste planche consacrée à la glorification des Carmes, d'après Van Diepenbeke, œuvre dédiée à Léopold-Guillaume, ne serait pas désavouée par Bolswert, celui de tous les graveurs avec lequel la manière de Lommelin offre le plus d'analogie dans ses bons travaux. A signaler encore, comme une œuvre des plus méritantes : *Le Grand Crucifix*, autour duquel sont groupées les principales illustrations de l'ordre de Saint-Dominique. La planche est datée de 1652 et dédiée à Ambroise Capello, évêque d'Anvers. C'est encore Van Diepenbeke qui en est le dessinateur, et tout porte à croire que lui-même en surveilla l'exécution, ce qui pourrait expliquer le grand soin apporté par le graveur à en terminer les diverses parties. Si Lommelin avait pu donner une égale importance à ses reproductions d'après Rubens et Van Dyck, il mériterait de compter parmi les bons graveurs du XVIIe siècle. Pris dans l'ensemble, l'œuvre auquel s'est attaché son nom ne saurait donner une idée bien haute de ses mérites. Nous ne lui trouvons dans les registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, qu'un seul élève : Joseph Cossie, dont l'inscription eut lieu en 1654-1655. Les auteurs de l'*Histoire de la gravure d'Anvers* assurent que Lommelin lui-même fut reçu dans la corporation en 1651. Nos recherches ne confirment point cette assertion. Après Samuel Lommelin, mentionné plus haut, le premier artiste du nom inscrit dans les « Liggeren » de la corporation artistique d'Anvers fut Marc Lommelin, enlumineur, admis en 1662, la même année que son homonyme, imprimeur en taille-douce. Viennent ensuite Catherine, fille de maître, reçue en 1670, également comme coloriste, et Jean, reçu en 1688-1689, toujours comme fils de maître et enlumineur. Nul doute que ce ne fussent là des descendants de notre artiste. Nous n'avons aucune indication sur la date de la mort d'Adrien Lommelin. Son épitaphe n'a point été relevée parmi celles des anciennes églises d'Anvers. En 1667, il inséra de nombreuses planches dans la *Kerkelycke historie van de geheele verelt*, du P. C. Hazart, illustrée par Diepenbeke. C'est la date la plus récente que nous ayons vue sur une de ses œuvres.

Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes* (voir Lommelin). — Henri Hymans, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*.

LONDERSEEL (Assuérus VAN). De quelque côté que l'on se tourne, on voit les biographes mal informés sur le compte de ce graveur, du reste secondaire. Immerzeel le fait naître en 1548, version admise par Le Blanc; d'autres, reculant la date de sa naissance jusqu'aux dernières années du XVIe siècle, lui donnent Bruges pour patrie. En fait, Londerseel était

Anversois, fils d'Anversois; nous l'avançons avec une certitude absolue, par la péremptoire raison que le maître lui-même l'affirme dans un acte notarié. Dans le même document, exhumé par feu M. A.-D. de Vries, d'Amsterdam, Assuérus se dit fils de Jean et âgé, en 1599, de 27 ans. Il avait, conséquemment, vu le jour en 1572. A l'époque de sa déclaration, Van Londerseel était fixé à Amsterdam et depuis quatre ans occupait le même domicile. Le notaire déclarait, enfin, être en possession du consentement du père du graveur à son mariage projeté avec Agnietgen Van Gelder, d'Utrecht. Van Londerseel prend la qualité de graveur sur cuivre : *plaetsynder*. Immerzeel lui attribue, en outre, celle de peintre et, se prévalant d'une assertion de Papillon de la Ferté, en fait de plus un graveur sur bois. Bien que l'assertion soit insoutenable, comme nous le démontrerons, les auteurs l'ont admise de confiance. Même pour se déclarer graveur, Van Londerseel n'est pas absolument dans le vrai, car il est avant tout éditeur-marchand d'estampes. Si fréquemment que son nom paraisse au bas d'une œuvre, on ne l'y trouve jamais qu'en cette dernière qualité, parfois seul, plus généralement à côté de celui de l'auteur même de la planche. Ce fait est presque habituel pour les œuvres de l'excellent graveur Nicolas De Bruyn, Anversois comme Assuérus et son beau-frère par son mariage avec Suzanne Van Londerseel. En dépit de la longue liste d'œuvres attribuées à Assuérus Van Londerseel par les iconographes, nous sommes fort en peine de le juger comme graveur. Kramm, alors qu'il prétend faire du portrait de D.-V. Coornhert une œuvre de son burin, confond tout simplement le monogramme de Van Lamsvelt avec celui de Van Londerseel. Pour ce qui concerne la longue série de gravures sur bois d'après P. Van der Borcht et les belles planches du *Voyage en Turquie*, de Nicolas de Nicolay, publié à Anvers par P. Silvius en 1576, l'erreur est plus grave. Outre que le simple fait de la naissance d'Assuérus en 1572 rend impossible sa collaboration à l'ouvrage, elle serait encore confirmée par la circonstance que le signataire de toutes les planches sur bois dont il s'agit n'est autre qu'Antoine Van Leest (voir ce nom), né en 1545 et mort en 1592.

Non mentionné parmi les membres de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, Van Londerseel s'expatria sans doute de bonne heure. Nous avons vu qu'il se maria en Hollande, mais sans y faire souche. Dès l'année 1594, il avait édité la suite des *Césars*, de Nicolas de Bruyn, et le recueil *Volatilium varii generis*, du même. Aucun autre millésime ne se relève à la suite de ce nom.

Verachter et Terbruggen, dans leur *Histoire de la gravure d'Anvers*, le font mourir à Amsterdam en 1601. Nous ignorons où est puisé le renseignement. Ce que nous savons de précis, c'est qu'il existe un acte du 21 mai 1649 où comparaît, accompagnée de son époux François Van Beusecom, Suzanne De Bruyn, fille de Nicolas et conséquemment nièce d'Assuérus Van Londerseel. De même que son frère Jean, dont il sera question dans la notice suivante, Assuérus y est désigné comme défunt.

A.-D. De Vries, *Biografische aanteekeningen betreffende voornamelijk. Amsterdamsche schilders, plaatsnijders, enz., en hunne verwanten*. Amsterdam, 1886. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*, 1874-1875.

LONDERSEEL (Jean ou **Hans VAN),** graveur, frère du précédent, né sans doute à Anvers, et non point à Bruges, comme l'avancent, sans preuve aucune, la plupart des biographes. Pas plus que son frère, Jean Van Londerseel n'est mentionné dans les archives de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers. Envisageons dès lors, comme peu probable, son apprentissage dans cette ville. Il existe bien, à la vérité, un recueil de planches d'après Martin De Vos, représentant les *Anachorètes*, et où le nom de Jean Van Londerseel, ou plutôt son prénom *Jan* apparaît sur plusieurs planches, mais il faut remarquer que cet ensemble n'est qu'une répétition publiée en Hollande et n'implique aucun rapport entre le graveur et le créateur des sujets. Visiblement influencé par Nicolas De Bruyn, Jean Van Londerseel fut peut-être l'élève de ce dernier, dont il était d'ailleurs le beau-frère. On lui doit des interprétations grandioses des œuvres d'Égide Van Conincxloo, de David Vinckeboons, de Guillaume Hondecoetere, de Henri Aerts, mieux connu encore par ses estampes que par ses tableaux. Jean Van Londerseel compte certainement, dans l'école flamande, parmi les meilleurs graveurs de paysages. Les frères Bolswert, à la date de leur arrivée à Anvers, se rattachaient à son école, non moins par la nature de leurs sujets que par le caractère de leurs travaux. Les données sur la carrière de Van Londerseel nous sont presque exclusivement fournies par l'examen de ses planches.

S'il est en quelque sorte prouvé que Gilles Van Conincxloo n'alla se fixer à Amsterdam qu'en 1595, à son départ de Frankenthal; si, d'autre part, Winkeboons, né en 1578, n'a commencé à produire qu'en 1600 environ, on peut croire qu'aucune des planches de Jean Van Londerseel ne vit le jour dans le courant du XVIe siècle, et conclure de là qu'il était le cadet d'Assuérus. Il lui survécut certainement, car, sur diverses estampes, le nom de ce dernier a fait place à celui de Jean, non, toutefois, sans laisser des traces. Exemple : la suite d'après Stradan, *Venationis, pistionis et aucupii tvpi.* Sur la gravure, d'après Henri Aerst, représentant l'intérieur de Saint-Jean de Latran, à Rome, on déchiffre, au bord d'une pierre tombale, la date de 1600. Le Blanc cite une estampe datée de 1603; il en existe une autre datée de 1608. En 1614, Jean Van Londerseel habitait Delft. Le magistrat de La Haye lui attribue en cette même année une somme de 18 livres pour avoir gravé, conjointement avec Nicolas Declerck, un plan de La Haye. Aucune date postérieure n'apparaît sur ses planches. En 1649, Suzanne De Bruyn, sa nièce, le déclare décédé, ainsi que son frère Assuérus, et donne procuration au nom des enfants qu'ils délaissent, comme au sien, à François Van den Enden à Anvers, pour recueillir, en cette ville, les biens dépendant de la succession de Jean Van Londerseel. L'œuvre de Jean Van Londerseel s'élève, d'après Charles Le Blanc, à quarante-deux pièces. Eu égard à leur importance et leur dimension, c'est un total considérable. Le maître s'est servi d'un monogramme *J.-L.* Il a signé parfois de son prénom seul : *Jan fecit;* d'autres fois, il a latinisé son nom en Londerselius.

A.-D. De Vries, *Biografische Aanteekeningen betreffende voornamelijk, enz.* Amsterdam, 1886. — Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis,* t. II, *passim,* p. 105. — Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes.*

LOO (Jacques VAN), peintre, souche de l'importante lignée d'artistes que l'on voit au XVIIIe siècle s'illustrer en France, naquit à l'Écluse vers 1614. Fils d'un peintre, Jean Van Loo, le même sans doute dont l'œuvre fournit à Lambert Visscher un certain nombre de planches, Jacques Van Loo travailla d'abord sous la direction de son père et alla ensuite se fixer à Amsterdam (1642), où il se fit connaître autant comme portraitiste que comme peintre de sujets allégoriques et de scènes d'intérieur. Le recueil de Gérard Hoet nous procure une liste fort longue de créations dont, chose étrange, pas une seule ne figure dans les galeries publiques; elles se vendirent pourtant des sommes élevées. Le Musée d'Amsterdam possède de Jacques Van Loo une toile considérable provenant du « Werkhuis »; elle est datée de 1657 et représente une *Distribution d'aliments aux pauvres.* Au Musée de Glasgow figure, sous la signature du maître, un tableau représentant *Suzanna surprise par les vieillards;* au Musée de Berlin, *Diane accompagnée de ses nymphes,* œuvre datée de 1648; enfin, dans la galerie ducale de Brunswick, un sujet analogue, probablement postérieur. En 1662, Van Loo alla prendre résidence à Paris. Dès le mois de janvier de l'année suivante, l'Académie prononçait son admission sur le vu d'un portrait de Michelle Corneille le vieux, encore exposé au Louvre. La même galerie possède une seconde peinture du maître, une *Étude de femme,* de grandeur naturelle. Nous ignorons où se trouve la plus connue des œuvres de Van Loo, *Le Coucher,* dont Porporati exécuta une planche considérable toujours recherchée. Le texte de cette estampe assure que le tableau fut peint en 1650. A l'époque de sa mort, arrivée au mois de novembre 1670, Van Loo portait le titre de peintre du roi. Son acte de décès, contresigné par trois de ses fils, dont deux, Abraham-Louis et Jean, étaient peintres, lui donne l'âge de 56 ans, « ou environ ». Protestant, Van Loo avait pris pour femme la sœur d'un pasteur français fixé à La Haye, Martin Langelé. C'est peut-être dans cette circonstance qu'il faut chercher la cause de son départ pour la France. A la vente de la collection de tableaux délaissée par Louis-Michel Van Loo, petit-fils de notre artiste, vente qui eut lieu en 1772, parut un portrait de Jacques, peint par lui-même. L'artiste s'était représenté en Arménien. Nous ignorons où se trouve actuellement cette peinture. Jacques Van Loo, outre ses fils, eut pour élève Églon Van der Neer. On assure qu'il étoffa fréquemment les tableaux de Hobbema et de Wynants. Le catalogue Hoet mentionne, en effet, un paysage de ce dernier avec des figures de Van Loo, vendu à la vente Van der Hoeven, à Rotterdam, en 1768. Il est à observer que les tableaux de Van Loo, décrits avec force commentaires élogieux, se vendaient à des prix élevés pour le temps. C'est ainsi qu'une *Danaé* atteignit la somme de 505 florins à une vente faite à Amsterdam en 1702. Jean Van Loo et son frère Louis vécurent dans le midi de la France, notamment à Aix. A Toulon, ils furent chargés, en 1687, de décorer divers vaisseaux du roi, et Jean fut chargé d'exécuter un ensemble de peintures à l'Intendance, qu'on appelait à cette époque la Maison du Roi. Ces peintures ont cessé d'exister.

P.-J. Mariette, *Abecedario,* t. V, p. 380. — A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* — *Archives de l'art français,* t. VI, pp. 162 et suiv. — *Catalogue des peintures du Musée de l'État à Amsterdam,* 1888.

LOOIMANS, peintre anversois, mentionné par Campo Weyerman comme ayant exécuté avec talent des tableaux d'histoire. Il eut un fils, également peintre, que Weyerman déclare avoir eu pour ami, vingt-cinq ans environ avant la publication de son livre. Ce fils vivait conséquemment au début du XVIIIe siècle. Chose singulière, nous ne trouvons aucun peintre du nom de Looimans, Loémans ou Loymans inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Nous ne trouvons non plus aucune œuvre signée de ce nom dans les nombreux catalogues que nous avons parcourus.

Le personnage n'est donc cité ici que pour mémoire.

Campo Weyerman, *De levensbeschryvingen der Nederlandsche Konstschilders* (1729), t. III, p. 336.

LOON (Pierre VAN), peintre d'histoire, d'architecture et de paysages, né à Anvers le 19 mai 1600, mort le 7 août 1660. Il eut pour parrain l'un des Teniers, et Van den Branden incline à supposer que ce fut dans cette famille qu'il choisit son maître. Van Loon, dont De Bie vante le talent, n'est représenté aujourd'hui par aucune œuvre dans les divers musées d'Europe. Lui-même désignait, par un testament daté du 27 août 1652, comme « la meilleure de ses peintures » un tableau de *La Femme adultère.* Les comptes de l'église de Notre-Dame, à Anvers, font connaître qu'il fut payé à Pierre Van Loon, en 1638-1640, une somme de 22 florins pour le modèle d'un portique peint dans la chapelle du Saint-Sacrement. Une *Marine,* attribuée à Van Loon par les anciens catalogues du Musée de Dresde, sur la foi d'un monogramme P. V. L., n'a pas été maintenue à l'artiste.

Les Liggeren et autres documents relatifs à l'histoire de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, par Rombouts et Van Lerius. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 1043-1044.

LOUYS (Jacques), graveur, né à Anvers le 2 octobre 1595, mort en Hollande dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Beaucoup d'incertitude environne la carrière de cet habile artiste. On lui attribue, sans raison aucune, le prénom de Jean, bien que deux de ses œuvres soient signées « Jac. Louis », comme déjà Kramm l'avait observé. Le prénom Jacques est formellement énoncé dans les registres de la Gilde de Saint-Luc, à Harlem, où le graveur sollicita et obtint son inscription, à la date du 4 septembre 1635. Où et sous quel maître avait-il étudié? Nous l'ignorons. A Anvers, on ne relève aucune trace de son passage dans la Gilde de Saint-Luc, bien que Pierre Soutman, le maître supposé et probable de Louys, y fasse inscrire, en 1620, son élève Jean Timans. Soutman, à cette époque, figurait parmi les collaborateurs de Rubens, non seulement comme peintre, mais aussi comme graveur. Il a pu se faire que, dès lors, Louys fut son élève. Rappelons, toutefois, que Soutman ne tarda point à partir pour la Pologne, au service de Vladislas Sigismond. Lorsque, plus tard, les planches de Jacques Louys nous apparaissent, bien que gravées d'après Rubens et d'après Van Dyck, elles appartiennent à une série d'œuvres publiées par Soutman : *Imperatores Domus Austriacæ, Ferdinandus II et III, ducs Burgundiæ*, recueils datés

de 1644, c'est-à-dire postérieurs à la mort de Rubens et de Van Dyck. Nous n'admettrons donc point, avec Nagler, que ces grands artistes aient eu directement recours au burin de Louys pour la reproduction de leurs œuvres. A tous égards, les travaux de notre maître se confondent avec ceux de Soutman et du groupe de ses collaborateurs, artistes habiles, sans doute, mais auxquels le souci des effets pittoresques fait perdre de vue les nécessités d'une forme correcte. Notablement inférieur à Suyderhoef, Louys n'en a pas moins créé des planches très dignes de figurer à côté de celles de ce célèbre artiste. *La Résurrection de Lazare,* d'après Jean Livens, est incontestablement une des productions des plus intéressantes parmi les œuvres qui virent le jour à Harlem. Les portraits de Louys, bien que très librement traités, sont positivement défigurés par l'incorrection du dessin. Ce fut, sans doute, après la mort de Soutman (1653) que Louys prêta le concours de son burin aux peintres de genre : André Both, Adrien Van Ostade et W. Kalf. Ce dernier n'étant venu au monde qu'en 1630, la logique amène à prolonger la carrière du graveur jusque dans la seconde moitié du XVIIe siècle.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers.* — Van der Willingen, *Les artistes de Harlem.* — C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* — C. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes,* t. II, p. 573.

LOYER (Nicolas) serait, d'après Houbraken, un peintre anversois ayant flori au XVIIe siècle; Nagler le fait naître en 1625, et Félix Bogaerts le fait mourir en 1681. Il aurait surtout travaillé pour les Cours étrangères. Nous n'avons rien pu trouver touchant cet artiste, qui n'est pas mentionné dans les « Liggeren » de la Gilde anversoise de Saint-Luc, et dont aucune œuvre ne semble avoir passé en vente aux Pays-Bas dans le cours du XVIIe siècle.

Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen,* 1758, t. II, p 146. — Nagler, *Allgemeines Künstler Lexicon.*

LUYCX (François), mieux connu dans l'histoire de l'art sous le nom de **Leüx von Lüxenstein**, portraitiste excellent et peintre de sujets religieux, né à Anvers en 1604, mort (à Prague?) après 1662. D'abord élève de Remacle Sina, dont le nom ne se rattache aujourd'hui à aucune œuvre, Luycx, franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1620, passa ensuite à l'atelier de Rubens, et comme tant d'autres Anversois, il collabora aux peintures de l'illustre chef d'école. On assure qu'il voyagea en Italie; rien ne le prouve. Il semble, au contraire, absolument présumable que, jusqu'à la mort de Rubens, Luycx ne quitta point Anvers et, sans doute, y trouva largement de quoi s'employer. Plus tard (ce renseignement est du catalogue de la Galerie du Belvédère), notre artiste fut appelé à Vienne par l'empereur Ferdinand III, dont il devint le peintre et de qui il obtint des lettres de noblesse. A dater d'alors, Luycx ne s'appela plus que Leüx von Leüxenstein. En 1647, les comptes de la maison impériale l'établissent; Luycx avait peint deux fois l'archiduc Léopold-Guillaume. Lorsque ce prince vint prendre cette même année le gouvernement des Pays-Bas, l'artiste le suivit à Bruxelles et, au retour, l'accompagna à Vienne (1656); plus tard, enfin, à Laibach, où, sans doute, il

fut auprès de l'archiduc jusqu'à sa mort, arrivée en 1662, car une estampe de F. Van den Steen, insérée dans le livre du P. Avancino, sur les vertus de Léopold-Guillaume, nous représente le grand maître de l'Ordre Teutonique étendu sur son lit de parade, d'après un dessin de Luycx. Il est ainsi prouvé que notre artiste survécut bien des années à la date du 28 août 1652, admise jusqu'à ce jour comme limite extrême de la carrière du maître, prouvée par les sources authentiques. Luycx vint-il finir ses jours à Anvers? C'est peu probable. Ses fils firent comme peintres une carrière dans leur patrie. L'un d'eux fut appelé par l'empereur Léopold, en 1684, aux fonctions de directeur de ses collections artistiques. Sandrart s'est donc trompé en attribuant cette qualité à Frans Luycx lui-même.

A en juger par le petit nombre de peintures exposées sous son nom dans les Galeries de Vienne et de Prague, Luycx fut un artiste de très sérieux mérite. Ses portraits au Belvédère, représentant Léopold-Guillaume, en pied, en costume ecclésiastique noir, sur fond de draperie bleue, le Cardinal-Infant, en buste, enfin, un portrait de dame, en pied, se détachant sur une tenture rouge, ont très grand air et se ressentent, comme peinture, de l'influence de Rubens. Pour ce qui concerne l'*Allégorie sur le néant des choses humaines*, grande figure de femme assise entre deux tables, l'une couverte d'un riche tapis et chargée de splendeurs, l'autre où, sur le meuble nu, reposent les emblèmes de la fragilité des choses : un sablier, un crâne, un flambeau éteint, etc., c'est une page absolument captivante. Les anciens inventaires la donnaient à Ch. Le Brun, attribution insoutenable. Est-elle de Luycx et pourquoi est-elle de lui? Nous l'ignorons absolument. Détail à noter en passant : le joyau que tient à la main le génie est le même qu'on remarque dans la *Salomé* de Quentin Metsys au Musée d'Anvers : une agate de Charles-Quint. Il y a presque ici un indice en faveur de l'origine anversoise du tableau. Le Musée de Prague possède de Luycx un portrait de Piccolomini; la Galerie Lichtenstein, à Vienne, *Le Christ apparaissant aux saintes femmes prosternées*, peinture excellente; le Musée de Stockholm, enfin, montre un portrait en pied de Léopold-Guillaume. Les inventaires de l'archiduc et les archives de la Maison impériale citent de Luycx diverses peintures disparues : *Une Madone avec l'Enfant Jésus apparaissant à Léopold-Guillaume*, et plusieurs portraits de membres de la famille impériale. Ces portraits sont peut-être parmi les anonymes du Musée du Prado. Il y a aussi la mention du *Portrait de la Mère Paule-Marie de Jésus, religieuse carmélite, représentée les mains jointes devant le crucifix*.

Un curieux petit tableau avec nombreux personnages en costume du XVIIe siècle, appartenant à la Maison d'Arenberg, figure dans un des salons du palais de cette famille, à Bruxelles, sous le nom de Leüx von Leüxenstein. Nous nous sommes assuré que cette jolie peinture, datée de 1649, porte la signature : « Potuyl », à l'avant-plan de la gauche.

E. von Engerth, *Catalogue du Musée du Belvédère*. — *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*. Vienne, 1883, t. I; 1887, t. V. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Nagler, *Künstler Lexicon*. — Siret, *Dictionnaire des peintres*.

MADOU (Jean-Baptiste), peintre et dessinateur, une des sommités de l'école belge moderne, naquit à Bruxelles le 14 pluviôse an IV (3 février 1796), et fut présenté au baptême dans l'ancienne église Saint-Géry comme fils de Jean-Baptiste-Mathias Madou, employé à la mairie, et d'Anne-Marie Van der Gucht, l'un et l'autre natifs de Bruxelles. Le futur artiste reçut une éducation soignée, si l'on a égard à la modeste situation de sa famille. Même ses parents veillèrent à cultiver le vif penchant pour le dessin dont l'enfant avait donné des preuves, en quelque sorte dès ses premiers pas dans la vie. Il eut d'abord pour maître Antoine Brice (1752-1817), peintre de peu de notoriété qui professait à l'Académie un cours de principes. Ce fut à l'Académie même que Madou remporta ses premiers succès. En 1810, il perdit son père. Aîné d'une famille de cinq enfants, dont trois filles, il connut les préoccupations d'avenir à un âge où d'autres sont tout entiers à leurs jeux. Par l'intervention de la comtesse d'Allegambe, Madou, à dater de 1811, fut admis dans l'atelier de Pierre-Joseph-Célestin François (voir ce nom), faveur alors très appréciée. Dans le même atelier se trouvait Navez, Decaisne, les frères Boëns. Madou participa au Salon de 1813 avec un dessin de l'*Apollon du Belvédère,* jugé digne d'être acquis par la Commission au prix de 60 francs. Ignace Brice (1795-1866) ayant repris le cours de son père, Madou fut son assistant et, grâce, en outre, à un joli talent de calligraphe, put se créer quelques ressources par des leçons d'écriture. C'était précaire; aussi le jeune homme accepta-t-il de grand cœur un poste d'expéditionnaire, au Département des finances, à la constitution du royaume des Pays-Bas. Sa nomination porte la date du 31 aout 1814.

Exempt de la conscription, comme soutien de veuve, Madou ne put se résoudre à quitter Bruxelles quand surgirent en sa faveur des propositions d'avancement; il devint alors copiste dans les bureaux d'un fabricant de savon, M. Coûteaux, dont, chose curieuse, le fils devait, un demi-siècle plus tard, être l'acquéreur des meilleures productions de l'artiste. Enfin, après avoir occupé les fonctions de teneur de livres chez un marchand de nouveautés, M. Waerseggers, Madou sollicita et obtint d'être attaché comme dessinateur-calligraphe à la division topographique placée sous la direction du colonel Van Gorcum et chargée de la confection de la carte des frontières des Pays-Bas. Ce service, dont le siège était à Courtrai, comptait déjà parmi ses employés civils les frères Boëns, anciens condisciples de Madou. Tout en s'acquittant de ses fonctions à l'entière satisfaction de ses chefs, Madou ne cessa de s'adonner à l'étude du dessin et de la musique. Il se fit à Courtrai une notoriété suffisante pour obtenir, dès le mois d'août 1818, le titre de membre honoraire de la Société des Beaux-Arts, avec faculté de participer aux expositions. Les travaux de la carte topographique touchant à leur fin, Madou fut envoyé à Mons pour les travaux du canal, alors en voie de construction. Le changement fut tout à son avantage. L'ancienne capitale du Hainaut était un centre intellectuel vivace, et le jeune employé du « Waterstaat » se trouva bientôt membre actif du cercle, dont le bibliothécaire Delmotte était l'âme et où figuraient des hommes fort distingués par leurs

talents et leur intelligence. Il existe des romances écrites par Jean-Baptiste Stevens, un compositeur montois loué par Fétis, sur des paroles de Delmotte, illustrées de frontispices dessinés par Madou. Notre artiste exposa à Mons ses premières aquarelles, très influencées par Charlet et Vernet; il y dessina des portraits remarquables par leur précision; ce fut à Mons, enfin, que, sur les conseils mêmes du colonel Van Gorcum, vint le chercher Jobard (voir ce nom), alors en quête de dessinateurs pour l'établissement lithographique qu'il montait à Bruxelles avec Weissenbruch. Madou s'engagea pour trois années, à dater de 1820. C'est donc en cette dernière année que débute, à proprement parler, la carrière artistique du maître.

L'association de Jobard et de Madou donna naissance à un nombre énorme de travaux d'une surprenante variété. Mal rétribuées, souvent d'une nature infime, ces œuvres eurent cependant l'avantage de mettre rapidement leur auteur au courant des ressources de la lithographie et, par la force des choses, de donner l'évidence de ses aptitudes. Il serait aujourd'hui difficile, pour ne pas dire impossible, de rassembler les premières œuvres de Madou. Beaucoup sont anonymes. Cartes, plans, titres de livres et de romances, portraits, vignettes se suivaient, au hasard de la commande. Jobard se préoccupait peu de mettre en relief le nom de son collaborateur; le sien seul était mentionné dans les pompeuses réclames qu'il adressait aux journaux, ce qui n'empêchait pas ses planches d'être imprimées le plus médiocrement du monde. Mais les progrès de Madou furent extraordinairement rapides. Il est aisé de s'en convaincre par le rapprochement de ses premiers dessins sur pierre insérés dans le *Voyage en Circassie*, de Taitbout de Marigny, avec les planches de la *Vie de Napoléon*, ensemble dont il put se montrer toujours très légitimement fier. Le *Voyage pittoresque dans le royaume des Pays-Bas*, de De Cloet, est, pour les deux premiers volumes, presque exclusivement son œuvre. Bien que les planches soient exécutées d'après les dessins du général de Howen, la mission de Madou ne consistait pas seulement dans leur mise sur pierre, mais aussi dans la rectification des perspectives (en quoi il était aidé par Kreims), surtout dans un étoffage qui en décuple l'intérêt et annonce le futur peintre de genre. Pour ce qui concerne la *Vie de Napoléon*, accompagné d'un texte de M. Greban de Saint-Martin, il s'agit, à proprement parler, d'une réduction des planches du recueil de l'Arnault. Pourtant Madou y a ajouté diverses planches de sa propre composition et deux portraits fort recommandables, l'un de Bonaparte, premier consul, l'autre de Napoléon, empereur. L'ensemble est de cent quarante planches, exclusivement dessinées par notre artiste, dont, cette fois, le nom fut porté sur le titre et le talent loué dans le prospectus. Madou avait préludé à ce recueil par plusieurs lithographies illustrant les épisodes de la mort et des funérailles de Napoléon, planches aujourd'hui très rares, comme le sont également quatre vues de la rue de la Madeleine, à Bruxelles, dessinées par Schouten, et auxquelles notre artiste ajouta de petits épisodes de la vie locale touchés avec un esprit remarquable.

Madou aspirait à la liberté, et quelque avantageuses que fussent les offres

nouvelles de Jobard et des nombreux concurrents que lui avait suscités la vogue de la lithographie, il ne voulait avoir pour guide désormais que sa propre fantaisie. Il tenait surtout à pouvoir s'inspirer de la nature. L'avenir des siens était assuré. Habile illustrateur jusqu'alors, il voulait s'élever au rang d'artiste. Le premier fruit de ce louable effort fut le *Costume du peuple de toutes les provinces des Pays-Bas,* recueil entrepris pour Van den Burggraaff, lithographe de l'Académie, et dans lequel J.-J. Eeckhout intervint pour quelques planches. Madou y apporta non seulement la conscience qui était le fond de son caractère, mais la finesse d'observation qui donne un si grand prix à ses moindres travaux. Toutes les figures du *Costume des Pays-Bas* sont dessinées d'après nature. Madou fit même un séjour en Hollande pour y recueillir les types des provinces septentrionales. Jobard, menacé par le succès de l'œuvre nouvelle de son ancien collaborateur, s'empressa de solliciter le concours de celui-ci pour les *Costumes belgiques* anciens et modernes, militaires, civils et religieux, publication qui ne fut achevée qu'en 1830, et qu'il faut se garder de confondre avec le recueil de Burggraaff, rapidement épuisé, et dont Madou donna une réduction plus rare encore que l'édition-type. Il y a une différence notable entre les planches du livre de Jobard et celles de la publication de Burggraaff. Madou, en 1825, était médiocrement versé dans la connaissance des époques que Jobard avait voulu ressusciter. Ses costumes anciens sont de pure fantaisie. Remarquons, au surplus, que sur les cent vingt-quatre planches dont se compose le recueil, un quart tout au plus procède de son crayon, et ce ne sont point les meilleures, par la raison que la partie moderne de l'ouvrage fut confiée à d'autres artistes : De Loose, Bertrand, Linati, enfin Van Hemelryck. Ce dernier l'acheva, et avec un incontestable talent, influencé déjà par l'exemple de Madou.

Les *Costumes de l'armée des Pays-Bas* suivirent de près la collection des *Costumes du peuple.* Commencé par Schouten-Carpentier, avec le concours de Courtois et de Léopold Boëns, cet important recueil fut poursuivi par Madou, d'abord pour Schouten, ensuite pour Delfosse, son successeur. Madou refit pour ce dernier les planches déjà parues, tout en respectant la disposition générale de l'œuvre de ses devanciers. Il existe ainsi des exemplaires disparates dont, jusqu'à ce jour, les bibliophiles n'ont pu s'expliquer la formation. L'ouvrage complet se compose de cinquante-trois planches. Les douze premières, redessinées par Madou pour Delfosse, parurent sous l'adresse de celui-ci [1]. Les planches 13 à 26 ont conservé l'adresse de Schouten-Carpentier. Enfin, les planches 27 à 53 ne portent plus que celle de Delfosse. A tous les points de vue le recueil des uniformes de l'armée des Pays-Bas mérite de compter pour une œuvre de premier ordre. La fidélité la plus scrupuleuse s'y trouve mêlée à une tendance humoristique dont seuls, jusqu'alors, les dessinateurs militaires français avaient donné l'exemple.

---

(1) La planche 10 seule fut respectée.

Sans avoir porté le fusil, Madou adorait le soldat. Il avait tenu à donner place dans son ouvrage à ceux de ses amis qui étaient sous les drapeaux : de Marneffe, le capitaine Outies, le capitaine Roloff, Plétinckx, etc. Lui-même donna le modèle des planches coloriées. Devenue rare, la collection a aujourd'hui une importance historique considérable Il y a moins de bien à dire de deux grandes planches de la *Bataille de Waterloo* et de la *Bataille des Quatre-Bras* exécutées pour l'éditeur Van Bever. Il est vrai que ces deux vastes ensembles, toujours recherchés, ont été gravés assez gauchement par Gibèle.

En 1826 parurent, chez Dero-Becker, les portraits en pied de David et de Talma, que la mort avait frappés l'un et l'autre en l'espace de quelques mois. L'image de David est une œuvre exquise et le meilleur portrait du personnage, de l'avis même de son petit-fils et biographe. Debout, dans sa longue redingote, les mains derrière le dos, le peintre des *Horaces* est représenté comme, chaque soir, Madou le voyait au café et comme, d'ailleurs, il l'a montré une seconde fois dans sa grande planche de la *Place de la Monnaie,* publiée par Van Bever. Madou connaissait Talma, non seulement pour l'avoir vu dans ses rôles, car il fut toujours un passionné du théâtre, mais dans les lieux publics. Le grand tragédien, pensionnaire du roi Guillaume, se sentait absolument chez lui à Bruxelles. Madou l'a figuré en costume de ville, drapé dans son ample manteau et coiffé du bolivar, mais toujours imposant. Après un séjour des plus productifs à Paris, Madou fit paraître, avec le concours de Dero-Becker et Van den Burggraaff, les *Souvenirs de Bruxelles,* inspirés d'une œuvre similaire, les *Souvenirs de Paris,* dus au crayon d'Eugène Lamy. Les *Souvenirs de Bruxelles* eurent un grand nombre d'éditions. La première est de 1827.

A l'époque où fut décidé le licenciement des troupes suisses au service des Pays-Bas (1828), les officiers des régiments 29 et 31, cantonnés respectivement à Anvers et à Namur, voulant perpétuer le souvenir de leur fraternité d'armes, firent appel au crayon de Madou. Cette manifestation touchante donna naissance à une double suite, l'une de trente-deux, l'autre de trente-quatre portraits du format in-4° et tous lithographiés par Madou. Remarquables par leur consciencieuse exécution, ces images ne sont pas signées. Elles sont extrêmement rares.

Les éditeurs de la Hollande, non moins que ceux de la Belgique, se disputaient les œuvres du vaillant dessinateur. Appelé à La Haye, il y exécuta quelques dessins d'après les tableaux du Musée pour le recueil de Last, ainsi que les portraits du roi, du baron Van der Capelle et de diverses autres notabilités; enfin une planche capitale des nouveaux uniformes de l'armée néerlandaise, estampe des plus rares. Rentré à Bruxelles, il donna à l'éditeur Tencé des planches pour le recueil de la galerie d'Arenberg, accompagné du texte de Spruyt, conservateur de la galerie. L'*Histoire de la Toison d'or,* de de Reiffenberg, parue en 1830, est également enrichie de planches de Madou, notamment d'un beau portrait du prince d'Orange dans le costume de l'Ordre. Nous avons, sous la même date, une vue de la mémorable

exposition de peinture avec la foule massée devant le Van der Werf de Wappers, point de départ, comme l'on sait, de la rénovation de l'école belge. Madou participa au Salon avec un portrait d'homme exécuté à la sépia, en collaboration avec Kreins.

Les événements de 1830 ont laissé leur trace dans l'œuvre de l'artiste.

Divers épisodes des Journées de Septembre ont été perpétués par son crayon : *Lafeuillade dans le rôle historique de Mazaniello*, *Les funérailles de Jenneval*, *La Jambe de bois*, *Les Grenadiers dans le Parc*, etc., se rencontrent dans divers recueils édités, non seulement en Belgique, mais à l'étranger. Pendant plusieurs années, en effet, l'éditeur Motte, à Paris et à Amsterdam, fit paraître, sous le titre d'*Étrennes*, des séries de planches dont le débit fut considérable. Madou déployait dans les œuvres de cette catégorie une verve, une ingéniosité d'invention, un naturel, un bon goût absolument remarquables. Les petites scènes, tour à tour rustiques, bourgeoises, militaires, ne brillent pas seulement par une entente fort rare de la composition, elles sont également remarquables par leur exécution soigneuse et approfondie. Ce sont, peut-on dire, des petits tableaux achevés, car, en réalité, Madou fut peintre avant même d'avoir manié le pinceau. Les grandes planches de l'*Inauguration de Léopold Ier* et les *Uniformes de l'Armée belge*, publiés par Dero Becker et lithographiés pendant un séjour de Madou à Paris, furent l'occasion d'un nouvel et magnifique ensemble de productions dédiées au roi.

Observateur pénétrant, dessinateur habile, Madou devait être un portraitiste distingué. Il ne se fit pas toutefois du portrait une spécialité. Nous nous bornons à citer en passant, comme des œuvres parfaites, les portraits du compositeur F.-J. Fétis et de ses parents (1831) et celui du bourgmestre Van Crombrugghe, de Gand, le plus développé des portraits exécutés par Madou.

Après avoir dessiné pour M. Modeste Rottermund, ancien officier polonais, les *Souvenirs de l'émigration polonaise*, destinés à garder la mémoire de l'accueil fait aux réfugiés dans les divers pays de l'Europe (1834), Madou s'appliqua bientôt tout entier à un ouvrage qui devait mettre le sceau à sa réputation : La *Physionomie de la société en Europe depuis 1400 jusqu'à nos jours (1836)*, quatorze planches de grand format, illustrant, par des épisodes appropriés, le moyen âge, la Renaissance et les temps modernes. Le caractère des époques est rendu avec une précision entière, non seulement par le costume des personnages, mais par l'ensemble des motifs appartenant à la scène choisie. La *Physionomie de la société* est donc une véritable iconographie du costume. Édité conjointement à Bruxelles, à Paris, à Rotterdam, l'ouvrage porte une dédicace à la reine Louise, dont le portrait figure au frontispice. Il est accompagné d'un texte de Collin de Plancy. Son succès fut considérable et mérité. Exposé au Salon de 1836, il valut à son auteur la médaille d'or accordée en même temps à Gallait. « La collection de dessins originaux qui ont servi de modèles pour la lithographie formera », dit Alvin dans son compte rendu du Salon, « un précieux monument qui

fera certainement beaucoup d'honneur à l'art belge ». Ces dessins, après avoir fait partie de la collection du chevalier de Koninck, à Gand, devinrent, en 1856, au prix de 10,000 francs, la propriété de M. Fodor, d'Amsterdam. Ils ornent aujourd'hui le musée fondé par ce célèbre amateur. Madou, grâce au judicieux emploi des matériaux patiemment rassemblés dans les collections de Belgique et de France, avait, à ce point, fait œuvre d'archéologue érudit que trente-cinq ans après l'apparition de son ouvrage. M. Henry Havard a pu, avec l'aide des esquisses de ce même recueil, illustrer une étude nouvelle, étude intitulée : *Les quatre derniers siècles* (Harlem, Schalekamp, 1879). Madou avait, pour caractériser l'année 1836, montré une société élégante feuilletant un album d'aquarelles. Aquarelliste distingué lui-même, l'auteur est apprécié dans les termes les plus chaleureux par M. Schœlcher, dans la *Revue de Paris,* précisément en cette même année 1836. « Un artiste vraiment supérieur et dont le nom résonnera bientôt », écrit le critique français, « c'est M. Madou. Nous avons vu deux dessins de lui dans le célèbre album du Dr Roger, d'une beauté si complète que nous les regardons comme deux chefs-d'œuvre ». Les aquarelles de Madou sont, en effet, remarquables; elles n'ont pas cependant, au même degré que ses lithographies, résisté à l'épreuve du temps.

La *Physionomie de la société en Europe* fut suivie, à peu d'années d'intervalle, d'un ouvrage plus important encore, les *Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaise.* Ce nouvel ensemble fut achevé en 1842, et l'on peut, à certains égards, le considérer comme supérieur encore à son devancier. Vingt grandes lithographies retracent les principales époques de l'école néerlandaise de peinture par autant d'épisodes empruntés à la vie de ses plus glorieux représentants depuis Hubert Van Eyck jusqu'à Van der Meulen. Chaque planche est accompagnée d'un texte illustré de gravures sur bois, également dessinées par Madou, et signé Van Hasselt, P. De Decker, J. de Saint-Genois, M.-L. Polain, Barth. Dumortier, Alvin, Ad. Deschamps, Quetelet, A. baron de Reiffenberg, Ad. Mathieu, Octave Delepierre, N. Cornelissen, Félix Bogaerts, Aug. Voisin, Ernest Buschmann, Théodore Juste, Moke, baron de Stassart et Philippe Lesbroussart, les noms les plus distingués de la littérature belge du temps. Madou ne s'est pas contenté de donner à chaque scène l'exacte physionomie du temps où elle se passe, il a su s'inspirer encore, d'une manière extrêmement heureuse, du style de chaque maître. Van der Meulen au siège de Valenciennes, Teniers à une kermesse, Ostade dans une tabagie, sont autant d'œuvres conçues dans le style de ces peintres typiques, bien que parfaitement originales et vivantes. Ce grand ouvrage fut aussi le couronnement de la carrière de Madou comme dessinateur. La lithographie, de créatrice qu'elle avait été jusqu'alors, crut trouver une nouvelle vogue dans la traduction des œuvres peintes. Elle perdit des représentants illustres pour acquérir en échange de praticiens habiles, et, peu à peu, le public se désintéressa de ses travaux. Madou lui devait des succès signalés. Professeur de dessin à l'École militaire, dès l'origine de la constitution de cet établissement, il s'était vu, en 1839,

accorder la croix de l'Ordre de Léopold. Se vouer à la peinture constituait pour un homme de son âge et de sa notoriété une épreuve quelque peu périlleuse; il en triompha en maître. « M. Madou, tel qu'il est aujourd'hui », écrit Ch. Robin dans la *Revue du Salon* de 1842, « brille déjà au premier rang des peintres de genre; lorsque le temps et l'expérience auront mûri son pinceau et vivifié un peu son coloris, le pays sera fier de posséder une spécialité rivale de l'immortel Wilkie qui fait la gloire et l'orgueil de la nation anglaise ». Ces lignes étaient écrites à propos du *Croquis,* tableau commandé par le Gouvernement pour la loterie de l'exposition et ensuite lithographié par Ghémar. Les tableaux de Madou furent bientôt aussi recherchés que l'avaient été ses lithographies. Amateurs et marchands se disputaient ses œuvres dont le remarquable esprit d'observation et la sincérité faisaient aisément oublier le coloris quelque peu terne et froid. Lorsque, en 1851, fut exposée pour quelques jours, au Musée de Bruxelles, la *Fête au château,* composition de plus de cinquante figures, exécutée pour le baron de Man de Lennick, l'œuvre ne trouva que des admirateurs. Même à Paris, à l'Exposition universelle de 1855, elle fut jugée de la manière la plus favorable. « La *Fête au château,* de M. Madou », écrivait Edmond About, « est peinte avec autant d'esprit, de recherche et de curiosité que les meilleurs tableaux de l'école anglaise ». Suit une longue analyse du tableau; elle se termine par cette phrase : « Il faudrait un volume pour décrire ce tableau et une journée pour le voir ». C'est à la suite de l'Exposition universelle que Madou obtint la croix de la Légion d'honneur. Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles alla en corps le féliciter. Passée dans la galerie d'un grand amateur de Berlin, la *Fête au château* ne parut à aucun Salon belge. Le Gouvernement belge en acquit l'esquisse, après la mort du peintre, au prix de trente-trois mille francs; cette esquisse figure au Musée de Bruxelles. Un amateur bruxellois en possède une réduction.

Ce fut en 1851, à l'occasion de la fête artistique et pour décorer la salle érigée dans la cour du Palais ducal (actuellement le Palais des Académies), que fut peint le tableau connu par la gravure de Calamatta et Biot, sous le titre de *Oh!* Il s'agit d'un groupe de campagnards ébahis que l'auteur suppose admis à visiter la salle de fête. Les figures, d'assez grandes dimensions, sont traitées, cette fois, avec une vigueur dont jusqu'alors les travaux de Madou n'annonçaient guère la possibilité. Dès le mois de janvier 1844, sous le ministère Nothomb, le Gouvernement avait chargé notre artiste d'interpréter un épisode de l'histoire nationale pour en décorer le Sénat. Madou ne se sentant pas les aptitudes d'un peintre d'histoire, ne crut pas devoir donner suite à la commande. Le jury du Salon de 1851 proposa au Gouvernement de reprendre les négociations en chargeant cette fois l'artiste d'une œuvre importante pour le Musée de l'État. Accueillie avec empressement par Rogier, cette proposition donna naissance au *Trouble-Fête,* une des meilleures créations du maître, en même temps qu'une des plus développées. Dans la vaste salle d'une hôtellerie de campagne décorée pour la fête, deux muscadins font preuve auprès des gracieuses villageoises d'un empressement

médiocrement agréable à leurs rustiques adorateurs. Grand émoi. Averti par le garde champêtre, le bailli, très pénétré de son importance, s'apprête à tancer vertement les perturbateurs. Ailleurs, de placides bourgeois sont tout entiers à leur partie de piquet, tandis que, déjà, au fond de la salle, ont lieu les préparatifs de la danse. Tout cela est composé avec un goût parfait et peint dans une gamme fort agréable. Peu d'œuvres donnent une idée plus avantageuse du talent de Madou.

Nous sommes arrivés au point culminant de la carrière du peintre. Ses productions subséquentes, pour nombreuses et distinguées qu'elles pourront être, ne feront plus que confirmer un renom désormais européen. La *Chasse au rat*, peinte en 1857, pour le duc de Brabant, et qu'une excellente gravure de Meunier rendit populaire; l'*Arquebusier*, reproduit par le burin du même artiste et commandé par le Cercle artistique de Bruxelles pour servir de grand prix au Tir national de 1860, de même que le *Coup de l'étrier* (galerie Brugmann), comptent parmi les meilleures productions de Madou. Telle était sa verdeur, qu'en 1864, âgé de 68 ans, il entreprenait de décorer l'une des pièces de son habitation; une série de grandes peintures, dont les sujets, empruntés aux fables de La Fontaine : *Le Meunier, son Fils et l'Ane; L'Huitre et les Plaideurs; Les Compagnons et l'Ours; Les Femmes et le Secret,* sont traduits avec une puissance d'analyse et une justesse d'expression peut-être uniques dans l'école belge moderne. Et, dix ans plus tard encore, à 78 ans, Madou fit, à la demande du Roi, une série analogue de six grandes peintures pour décorer le château de Ciergnon.

Président de la Société belge des Aquarellistes à la fondation même de cette société (1855), Madou ne cessa de lui prêter sa très active et précieuse coopération, que la société reconnut, d'ailleurs, en 1860, par la frappe d'une médaille à l'effigie de son vénérable président. Ce fut au Salon de 1877 que parut la dernière œuvre de Madou, le portrait de Mlle Derivis, cantatrice au théâtre de la Monnaie, dans le rôle de *L'Ombre*. Le 31 mars, faisant au Roi les honneurs de l'exposition, le grand artiste s'affaissa, frappé d'une attaque de paralysie. Trois jours après, il avait cessé de vivre. « Ses funérailles », dit Félix Stappaerts, « furent célébrées le 6 avril 1877, au milieu d'une foule émue et silencieuse, composée de personnes appartenant à toutes les classes de la société. Le représentant de l'Académie, le secrétaire des Aquarellistes, le bourgmestre de Saint-Josse-ten-Noode, MM. Alvin, Pinchart et Jottrand, y rendirent un touchant hommage aux vertus de celui qui n'était plus. Le bourgmestre annonça que la place publique habitée par le défunt prendrait dorénavant le nom de place Madou, honneur rendu non seulement à la supériorité de l'artiste, mais au caractère de l'homme, aux généreux sentiments du patriote et du citoyen ». Doyen de l'école belge, Madou avait eu ce rare bonheur de fournir une carrière exceptionnellement longue sans lasser un instant l'attention du public. Peu d'artistes belges ont, du reste, possédé au même degré l'esprit d'observation, servi par un goût plus sûr, par une compréhension plus juste des exigences d'un sujet. Inférieur à Wilkie, comme peintre, Madou ne le lui cède ni en distinction ni en délicatesse de

sentiment. Comme Wilkie, encore, homme d'excellente compagnie, esprit cultivé, il aborde les scènes rustiques et populaires, les tabagies, sans s'abaisser jamais jusqu'à la trivialité. Souvent, en revanche, il émeut par la pénétrante simplicité de ses scènes de famille, inspirées, semble-t-il, de quelque souvenir personnel et lointain.

Madou fut, à dater de 1850, professeur de dessin des enfants royaux. Parmi les artistes, il n'a point, que nous sachions, laissé d'élèves. Son fils unique, Adolphe, promettait de donner à l'école belge un peintre digne du nom qu'il portait. La mort l'enleva à l'âge de 20 ans, en 1854; il avait donné des preuves d'un talent remarquable. « Cette perte irréparable resta », dit Stappaerts, « comme une plaie saignante au fond du cœur de l'artiste et ne se cicatrisa jamais ». Madou avait épousé, en 1832, Mlle Lanmuyer, sœur utérine de Quetelet, douée elle-même d'un joli talent d'artiste. Élève de Navez, elle figura à divers Salons avec des tableaux de genre remarqués. Une des filles de Madou épousa le peintre Alexandre Robert. Membre de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique depuis sa constitution en 1845, membre des Académies d'Amsterdam et d'Anvers, membre honoraire des deux célèbres sociétés de peintres à l'aquarelle de Londres, Madou occupait dans l'Ordre de Léopold le rang de commandeur. Chevalier du Lion néerlandais et de la Légion d'honneur, il avait été créé commandeur de l'Ordre de François-Joseph à la suite de l'Exposition universelle de Vienne en 1873.

L'œuvre de Madou est fort considérable; ses peintures, ses aquarelles, ses lithographies se chiffrent à un millier de créations. Nous ne citons ici que les principales de ses publications imprimées. Une liste des peintures du maître a été donnée par Félix Stappaerts dans la notice insérée dans l'*Annuaire de l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts* de 1879. Cette notice, d'ailleurs très intéressante, n'est pas, surtout en ce qui concerne les débuts de Madou, d'une exactitude scrupuleuse. Elle est accompagnée du portrait gravé de notre artiste. Baugniet a laissé également de Madou un portrait de grand format, lithographié d'après nature en 1840 et inséré dans les *Artistes contemporains*. Au Musée d'Anvers, dans la galerie des Académiciens, figure un portrait de Madou, peint par son gendre Robert. Son buste se trouve au Musée de Bruxelles.

Voici la liste des recueils publiés par Madou ou avec sa collaboration : 1. Taitbout de Marigny, *Voyage en Circassie fait en 1818*, Bruxelles (in-f°); 2. Charles Le Coq et F. baron de Reiffenberg, *Nederlands Grooheid ; Fastes belgiques*, Bruxelles, 1822 (in-f°); 3. De Cloet, *Voyage pittoresque dans le royaume des Pays-Bas*, Bruxelles, 1825 (4 vol. in-f°); 4. *Costumes du peuple de toutes les provinces des Pays-Bas*, lithographié par J.-J. Eeckhout et J. Madou, Bruxelles, Van den Burggraaff, 1825 (50 pages in-4°); 5. *Militaire Costumen van het Koninckryk der Nederlanden*, Bruxelles, Schouten-Carpentier (53 planches in-4°); 6. *Souvenirs de Bruxelles*, dessinés par Madou, Bruxelles, Amsterdam, Jobard, 1827 (titre et 12 planches in-4°); 7. *Vie de Napoléon*, rédigée par une société de gens de lettres, ornée de planches

lithographiées d'après les premiers peintres de l'école française, par Madou, Bruxelles, Jobard, 1827 (144 planches, 2 vol. petit in-f°); 8. *Costumes belgiques anciens et modernes, militaires, civils et religieux*, Bruxelles, Jobard, 1830 (1 vol. in-4°); 9. *Événements de Bruxelles, Anvers, etc.*, en collaboration avec Lauters, Sturm, Cooper et autres (petit in-f°, sans date); 10. *Étrennes pour 1831 ou Album lithographique composé de 12 sujets*, par Madou, Bruxelles, Dewasme-Pletinckx (petit in-f°); 11. *Collection de rébus* (40 planches lithographiées), Paris, Fourquemin; Bruxelles, Dero-Becker, 1831? (in-f°); 12. *Douze sujets composés et dessinés sur pierre*, par Madou, Paris, Charles Motte, lithographe du roi et du duc d'Orléans, 1832 (petit in-f°); 13. *Album pittoresque*, par Madou, Verboeckhoven, Lauters et Fourmois, Bruxelles, Dewasme-Pletinckx, 1832 (10 planches in-f°); 14. *Croquis de Bruxelles*, album, par Madou, Bruxelles, Société des Beaux-Arts, Dewasme et Laurent, 1840 (réimpression de l'album de 1832); 15. *Album lithographique*, par Madou, 1832, imprimé et publié par Dero-Becker, Bruxelles et Paris (12 pages in-f°); 16. *Collection des costumes de l'armée belge en 1832 et 1833*, Paris et Bruxelles, Dero-Becker (22 planches grand in-f°); 17. *Douze sujets composés et dessinés sur pierre*, par Madou, Paris, Motte, 1833 (petit in-f°); 18. *Douze sujets composés et dessinés*, par Madou, Paris, Ch. Motte, 1834 (petit in-f°); 19. *Souvenirs de l'émigration polonaise*, cinq tableaux dessinés par Madou, dédiés aux amis des Polonais, Bruxelles, Van den Burggraaff, 1834 (grand in-f°); 20. *Album de onze sujets composés et lithographiés*, par Madou et Fourmois, Paris, Aubert; Bruxelles, Rotterdam, 1835 (in-f°); 21. *Sujets composés et dessinés sur pierre*, par Madou, professeur de dessin à l'École militaire belge, Paris, Ch. Motte, 1835 (12 planches in-f°); 22. *Le Keepsake des enfants*, en collaboration avec Lauters, Tavernier, W. Le Roy, Dero-Becker fils, F. et L. Stroobant, Lacoste et Verboeckhoven, Bruxelles, Dero-Becker; Paris, Aubert, sans date, 1836? (50 planches petit in-f°); 23. Portraits des principaux auteurs du livre intitulé : *Paris ou les Cent et un*, Bruxelles, Th. Lejeune (vers 1836) (in-8°, 1re livraison), nous ignorons s'il y en a eu davantage; 24. *Physionomie de la société en Europe depuis 1400 jusqu'à nos jours*, Bruxelles, 1837 (1 vol. grand in-f°); 25. *Voyage à Surinam*, par P.-J. Benoît, Bruxelles, Société des Beaux-Arts, 1839 (1 vol. grand in-f°), en collaboration avec Lauters; 26. *Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaise*, Bruxelles, 1842 (1 vol. grand in-f°); 27. *Les quatre derniers siècles*, par Henry Havard, Harlem, Schalekamp, 1879 (1 vol. in-f°).

Presque tous les dictionnaires biographiques contiennent des notices sur Madou. Des études de sa vie et de son œuvre figurent dans *L'Art*, journal de Londres, 1866, pp. 37 et suiv.; dans *La Commune*, de Saint-Josse-ten-Noode, numéro du 20 novembre 1870; dans le *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1877, p. 531; dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de Paris, 1879, t. XIX, pp. 385-394 (par M. Camille Lemonnier), et dans l'*Annuaire de l'Académie de Belgique* pour 1879, par F. Stappaerts. Cette dernière a été tirée à part. C'est à nos informations personnelles que nous avons eu recours pour la réduction de la présente notice.

MAHUE (Corneille), peintre de natures mortes et d'accessoires, né à Anvers en 1613, mort dans la même ville le 15 novembre 1689. Admis à la maîtrise, sans indication d'apprentissage, en 1638, Corneille n'avait pas attendu son émancipation pour s'engager dans les liens conjugaux. Dès l'âge de 20 ans, il était devenu l'époux de la fille du peintre Wolfvoet, un élève de Rubens, chez lequel s'était peut-être formé notre artiste. Le genre adopté par Mahue a longtemps fait confondre ses œuvres avec celles de l'école hollandaise. On peut, à très juste titre, le ranger parmi les bons représentants de l'art national. Ses productions, d'ailleurs peu connues, ont peut-être été démarquées au profit d'artistes plus notoires. Elles représentent indistinctement des tables servies, ou, pour parler plus justement, desservies, car les cruches renversées y apparaissent à côté des reliefs de festins, à la manière de Heda et de Pieter Claesz. Les Musées de Gand, de Prague, de Berlin, la belle collection Dahl, à Düsseldorf, font avantageusement connaître Corneille Mahue. Le tableau de Berlin est daté de 1648. Veuf en 1653, Mahue convolait la même année en secondes noces, pour contracter en 1661 une troisième union. Il mourut le 15 novembre 1689, laissant plusieurs enfants. De ses cinq fils, deux furent peintres à leur tour : Corneille, élève, en 1669-1671, de Jean-Baptiste Couquel, et dont aucune œuvre ne nous est connue; Victor, franc-maître en 1689-1690, mort en 1700. De celui-ci, le Musée de Berne possède deux tableaux signés, absolument inspirés de Teniers.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers.* — Notes personnelles.

MAHUE (Guillaume), peintre bruxellois du XVIe siècle, est cité par divers biographes comme un portraitiste de grand mérite. Corneille De Bie lui consacre, dans son *Gulden Cabinet* (1661), cinq lignes dans lesquelles il fait l'éloge de la remarquable ressemblance des nombreuses effigies où se manifeste le talent du maître. Il est au moins étrange que pas une seule œuvre de ce portraitiste réputé ne soit venue jusqu'à nous. Kramm et d'autres le font naître à Bruxelles en 1517 et mourir dans la même ville en 1569. Mahue aurait donc été le contemporain de Holbein, de Maro et d'autres peintres fameux dans la branche qu'il est dit avoir cultivée avec le plus de succès. Ses œuvres se confondent peut-être avec les leurs. Il faut noter toutefois que Van Mander le passe absolument sous silence, omission à peine explicable et faite pour inspirer les doutes les plus sérieux sur la valeur du personnage. Et si l'on cherche en vain les peintures de Mahue, c'est vainement aussi que l'on cherche une estampe où se reflète le caractère de son talent. S'agirait-il d'un être imaginaire? Nous inclinons à le croire, non sans nous demander pourquoi les De Bie, les Houbraken, les Campo-Weyerman, les Descamp consacrent son souvenir. La seule indication quelque peu précise sur l'existence de Guillaume Mahue nous est fournie par les listes de l'ancienne corporation des peintres de Bruxelles, publiées en 1877 par Pinchart *(Messager des sciences historiques).* Sous la date de 1611, nous relevons,

parmi les impôts de la Gilde, un Guillaume Maehu *(sic)*, fils de Guillaume, bourgeois, inscrit comme élève de Pierre Coelemans, de Malines. Ce nouveau Mahue dont, au surplus, nous ne connaissons aucune œuvre, n'aurait pu être que le petit-fils du peintre à qui est consacrée la présente notice.

MALAINE (on lit aussi **MALLAINE, MALIN, MALINNE** et **MALEING**). Plusieurs peintres tournaisiens du XVIIIe siècle portèrent ce nom, qu'on rencontre à Tournai dès la fin du XVIe siècle.

MALAINE (Joseph-Laurent), peintre, né à Tournai le 21 février 1745, mort à Paris le 5 mai 1809. Attaché comme peintre de fleurs à la manufacture des Gobelins en 1787, Malaine y resta jusqu'au moment de la Révolution. Il eut le titre de peintre de Louis XVI. On trouve dans les *Nouvelles archives de l'art français* (t. III, Paris, 1875, p. 453) le texte d'une commande qui lui est faite en vue d'une fabrication de tentures par la Savonnerie. Le tableau devait avoir 7 pieds de long sur 3 pieds 6 pouces de large et représenter un groupe de fleurs sur fond brun, avec bordure de couleur d'or. Le prix du tableau, y compris la bordure, devait être de 400 livres. Le compte approuvé par Vien, premier peintre du roi, est du 20 avril 1792. Privé de son emploi par la Révolution, Malaine se rendit en Alsace et y trouva, semble-t-il, l'occasion avantageuse d'utiliser son talent pour la fabrication, alors naissante, des toiles et des papiers peints. De retour à Paris en 1798, il y fut l'émule de Van Spaendonck, à qui ses œuvres ont été plus d'une fois attribuées. On vit de ses toiles à divers Salons, jusqu'en 1808. Les rares auteurs qui s'occupent de Malaine assurent qu'une de ses productions figure à la Galerie nationale de Londres; nous l'y avons vainement cherchée. Au Musée du Prado, à Madrid, il est représenté par deux tableaux de fleurs.

D'après des notes manuscrites de Barthélemy Du Mortier, Malaine ne serait revenu à Paris que lors de la Restauration et aurait été nommé, le 18 juillet 1814, peintre du Conseil du sceau des titres, emploi qu'il aurait rempli jusqu'à sa mort, survenue seulement dans les premiers jours d'avril 1815. Du Mortier ne cite malheureusement pas la source de ses renseignements.

Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*. Paris, 1815. — *Nouvelle biographie générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, publiée par Firmin Didot, t. XXXII. Paris, 18 o. — Ad. Siret, *Dictionnaire des peintres*. — *Nouvelles archives de l'art français*. Paris, 1875, t. III, p. 453.

MALDEGHEM (Romain-Eugène VAN), peintre, dessinateur, graveur et lithographe, né à Denderghem (Flandre occidentale) le 25 avril 1813 (Kramm dit à tort 1815), mort à Ixelles le 26 août 1867. Marchant de bonne heure sur les traces de l'aîné de ses frères, Jean-Baptiste, mort à Bruxelles en 1841, il embrassa la carrière artistique sous la direction de celui-ci, poursuivit ses études à l'Académie de Bruges et les compléta, sous Wappers, à l'Académie d'Anvers. Couronné en 1838, au concours ouvert par la Société

des Beaux-Arts de Gand, pour une figure de *Charles-Quint,* il remporta, la même année, le grand prix de peinture du Gouvernement avec la composition du *Serment d'Annibal,* encore conservée à l'Académie d'Anvers. Pensionnaire de l'État, Van Maldeghem parcourut l'Italie, la Grèce et l'Orient. Dès l'année 1839, il participa au Salon de Bruxelles avec un épisode (imaginaire) de la vie de Rubens, où ce grand peintre, rappelé d'Espagne par la mort imminente de sa femme, ne trouva plus qu'un cadavre. La composition, du romantisme le plus pur, révèle un incontestable talent de mise en scène. Elle se ressent de l'influence de Delaroche et de Deveria; du reste, elle avait été peinte à Paris. Ce tableau fut mis en loterie au profit des pauvres de Denterghem. Van Maldeghem en a laissé une bonne et fort rare lithographie. Salué à son retour en Belgique (septembre 1843) par un poème de Van Duyse, le jeune artiste, fixé à Bruxelles, se voua d'une manière presque exclusive à la peinture religieuse et au portrait. Ses toiles, où une sentimentalité quelque peu maladive se mêle à des éclats de couleur souvent intempestifs et destinés, semble-t-il, à rappeler le séjour de leur auteur en Orient, témoignent de beaucoup d'adresse. L'*Assomption de la Vierge,* exposée en 1848 et peinte pour l'oratoire de la reine Louise, au palais de Bruxelles, est une composition de belle ordonnance. L'artiste en fit une grande lithographie, ensuite une bonne eau-forte, insérée dans l'*Album du Salon,* par Luthereau. Le *Sermon sur la montagne,* commandé par le Gouvernement pour l'église Saint-Boniface, à Ixelles, se fit remarquer au Salon de 1851. En 1856, M. P.-A. Proot prit texte de cette œuvre et d'une autre peinture de Van Maldeghem, *Notre-Dame du Bon-Conseil,* peinte pour l'église Saint-Joseph, au Quartier-Léopold, à Bruxelles, pour illustrer un exposé de principes sur l'*Art chrétien* et la *Peinture religieuse.* Conjointement avec le *Sermon sur la montagne,* Van Maldeghem exécuta, en 1851, un *Portrait de la reine Louise,* faisant partie actuellement de la galerie historique du Musée de Bruxelles. Ce portrait parut en lithographie, ayant pour pendant le portrait de Léopold Ier. Van Maldeghem fit, en outre, un tableau d'ensemble de la famille royale, lithographié par Canelle, grande planche publiée en 1852 par Cremetti. Appelé en 1852 à la direction de l'Académie des Beaux-Arts, à Bruges, Van Maldeghem paraît avoir exercé une influence favorable sur la marche des études. Des raisons de convenance personnelle l'amenèrent toutefois, au bout d'une couple d'années, à abandonner ses fonctions. Il revint alors à Bruxelles, qu'il ne quitta plus jusqu'à l'époque de sa mort, arrivée, nous l'avons dit, en 1867. Van Maldeghem était célibataire. On a de lui un portrait lithographié par Jos. Schubert. En 1874 eut lieu dans la salle Saint-Luc, à Bruxelles, la vente des tableaux et dessins délaissés par l'artiste.

L'œuvre de Van Maldeghem est assez considérable. Outre les toiles déjà mentionnées, on peut citer de lui : *Saint Alphonse de Liguori,* chez les Rédemptoristes, à Bruxelles; *Saint Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge,* à l'église de Denterghem; *La Nativité,* à Freeren, près de Tongres; *Saint Dominique recevant le rosaire des mains de la Madone,* à l'église de Wacken; le même sujet répété à Uytkercken; *Saint Antoine,* à

l'église de Caprycke; un *Chemin de la Croix,* à l'église de Beveren (Waes). Il existe sur cette dernière série de travaux une brochure élogieuse, publiée chez De Mortier, à Bruxelles, en 1857. A l'Hôtel de ville de Bruges, se trouve un portrait en pied du duc de Brabant (Léopold II), peint par notre artiste. Ce portrait a été gravé sur bois, en grand format, par William Brown. Comme aquafortiste, Van Maldeghem a laissé neuf planches traitées avec adresse. On en trouve la nomenclature dans *Le Peintre-graveur hollandais et belge,* de Hippert et Linnig.

Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders,* t. IV. — Van Peteghem, *Levenschetsen van Vlaemsche Kunstoefenaeren* (Bruxelles, 1858). — *Album du Salon de 1848,* 1 vol. in-4°. — Ad. Sunaert, *Catalogue du Musée de Gand.*

MALLERY (Charles VAN, plus souvent **DE), MAILLERY, MAELDERY,** graveur, né à Anvers le 31 juillet 1571, mort dans la même ville après 1635. Rangé par la plupart des auteurs dans l'école des Wiericx, à qui le rattache une évidente analogie de manière, Mallery procède en réalité de Philippe Galle dont il fut élève en 1586 — c'est-à-dire dès l'âge de 15 ans — et le gendre en 1598. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1597, il épousait, le 10 janvier de l'année suivante, Catherine Galle, dont la sœur aînée, Justine, était la femme d'un autre graveur notable, Adrien Collaert. Devançant de plusieurs années l'émancipation officielle, Mallery avait donné des preuves non équivoques de talent par sa collaboration aux *Evangelicæ Historiæ Imagines* du P. Natalis. Dès l'édition de 1593 de ce vaste ensemble, « monument de l'art de la gravure aux Pays-Bas », dit Alvin, il se signalait par des œuvres dignes de figurer dans le voisinage de celles des Wiericx et des Collaert, à qui les jésuites d'Anvers avaient départi le surplus de l'importante conception de Bernardo Passeri. Les éléments nous font défaut pour assigner un ordre précis aux travaux immédiatement postérieurs du jeune artiste. Il est permis de supposer que, jusqu'au jour de son mariage, il fut régulièrement au service de Philippe Galle, à la fois graveur et éditeur des plus occupés. En 1598, il signait une assez grande image de piété : *Sainte Anne agenouillée devant la Vierge et l'Enfant Jésus,* œuvre dédiée à Anne de Croix, princesse d'Arenberg, avec cette mention, expliquée par les indulgences attachées à l'oraison inscrite sur la planche : *Imprimé à Rome, à Ferrara, à Vérone, imprimé de nouveau Trevigi l'an 1592, derechef imprimé en Anvers l'an 1598.* Le dessin de la pièce étant de Martin de Vos, il est à peine besoin de dire qu'elle se confond avec l'ensemble de la pieuse imagerie dont les ateliers d'Anvers avaient le monopole. Le 6 novembre, naissait à Mallery un fils, baptisé à Notre-Dame sous le nom de Philippe (voy. ci-après), événement bientôt suivi du départ du graveur pour Paris où, à ce moment, bon nombre de libraires d'origine flamande avaient recours au burin de leurs compatriotes. Les dates inscrites sur quelques estampes de Mallery nous permettent de fixer à cinq années, pour le moins, la durée du séjour de leur auteur dans la capitale française. Peu développées d'ordinaire, et d'importance très diverse aussi, ces produc-

tions ont parfois un mérite suffisant pour solliciter l'attention des connaisseurs. Comme portraitiste, Mallery occupe un rang fort honorable parmi les praticiens de son temps. Distinguées autant par leur finesse que par leur expression, ses petites effigies ne sont pas loin d'égaler les œuvres similaires des Wiericx. En 1599, paraissait chez Paul de La Houve, au Palais, le portrait de Henri IV, à cheval; l'année suivante, un second portrait du même, à mi-corps, pour l'*Histoire de l'anatomie du corps humain*, d'André Laurent; le *Portrait, d'après le naturel, de Monseigneur le Dauphin* (Louis XIII), *âgé de sept mois*. I. Le Clerc *excud.;* en 1605, le portrait de Jacques Turricella, évêque de Marseille, assurément la meilleure des gravures de Mallery. Les images de Robert Garnier, le poète, d'après Rabel; de Mathieu de Chalvet, président du parlement de Toulouse, d'après Dumonstier; de Marcellin Allard, le gazetier de France, d'après le même, avec ces vers :

> Ce n'est icy d'Allard que la parti' muette
> La vive et l'animée respire en la Gazette,

parurent sans date. D'une facture remarquablement précise et correcte, ces pièces se signalent autant par leur valeur artistique que comme documents d'histoire. Aussi sont-elles fort recherchées. On peut citer encore, parmi les portraits, l'image de la *Mère Thérèse de Jésus*, décédée en 1582, d'après le même original gravé par Wiericx et plus tard repris encore par Rubens. En 1602, Mallery gravait pour Georges Lambert le frontispice de *La Reigle de Nostre Sainte Foy catholique et apostolique*, de Ch. de Mansel, ouvrage dédié à Henri IV, et du *Cavalerice François*, de Salomon de la Broue, écuyer du roi et du duc d'Épernon. Chose à noter, cette estampe n'est qu'une copie, à peine modifiée, du titre gravé par Adr. Collaert d'après Stradan, pour le recueil des chevaux du haras de don Juan d'Autriche, ouvrage auquel collaborèrent les Wiericx et Henri Goltzius. Il est vrai que l'œuvre avait paru chez Philippe Galle qui, sans doute, était libre d'en disposer à sa guise. L'époque exacte du retour de Ch. Mallery à Anvers ne nous est point connue. On peut supposer qu'en 1609 il n'était plus à Paris, attendu que plusieurs de ses estampes figurent dans la *Vita Ignatii Loyolæ*, du P. Ribadeneira, publiée en 1610 par Théodore Galle. Son talent s'y montre sous un jour avantageux, et bien que d'une sécheresse incontestable, ses planches, assez grandes, ont beaucoup de caractère. Activement mêlé aux entreprises des libraires anversois, Mallery, tantôt seul, tantôt associé à ses beaux-frères, les Galle et Adrien Collaert, a mis au jour un nombre de sujets sacrés et profanes qu'il est permis d'évaluer à plusieurs centaines, bien que le *Manuel* de Le Blanc ne lui accorde que cent quatre pièces. Parmi les *Chasses* de Stradan, il en est beaucoup où figure son nom; de même il eut une part considérable à la suite d'estampes relatives à la culture du ver à soie : *Vermis Sericus;* il collabora à la curieuse série d'images illustrant l'abus du procès, *Litis Abusus;* au recueil des *Femmes de la Bible*, de Martin de Vos; à une autre suite intitulée : *Peccati fomes vincula pœna*

medela; enfin, il grava seul le *Circulus vicissitudinis*, titre et huit pages in-folio; *Le Meunier, son Fils et l'Ane : Juditii popularis vanitas et stoliditas*, titre et cinq pièces d'après Ambroise Francken, sans parler d'un nombre énorme de sujets isolés. Doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1621-1622, Mallery perdit sa femme en 1623, comme nous le montrent les registres de la même corporation. En 1630-1631, il souscrivait une certaine somme pour équilibrer les comptes. En 1635, nous relevons encore son nom sur le titre du *Speculum Vanitatis* du P. Jean de Tollenaere, de Bruges, publié par Balthazar Moretus. Sa manière nous apparaît alors comme très élargie, peut-être sous l'influence des graveurs de l'école de Rubens qui, tous, à cette époque, avaient mis au jour leurs plus belles productions. Vers 1630, Van Dyck peignit le portrait de Charles de Mallery, œuvre de sa plus belle manière, aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Munich. Le maître y apparaît encore dans toute la force de l'âge. Ce portrait a été gravé par Kühn, pour la Société des Arts graphiques de Vienne. Van Dyck a, de plus, retracé à l'eau-forte les traits du graveur dans une estampe, achevée supérieurement au burin par Lucas Vorsterman et insérée dans l'*Iconographie*. Nagler assure que le même portrait fut gravé par Jean Morin. C'est une erreur. L'estampe dont il s'agit, mentionnée par Robert Dumesnil, dans son *Peintre-graveur français*, semble, d'après une inscription ancienne, représenter un Christyn, banquier, à Anvers. Parmi les pièces les plus intéressantes de Mallery, nous citerons *Le Miroir et Document des affligés*, image in-4° accompagnée de vers curieux dont voici un échantillon :

Depuis que ceste pomme
Fit perdre au premier homme
Ses très nobles moyens,
Nous ressentons la flamme
De maintes croix en l'ame
En l'honneur, corps et biens.

Les Anges portant les instruments de la Passion (in-4°); *Sainte Thérèse agenouillée devant l'autel : un ange lui perce le sein d'un dard de flamme* (in-4°); *Les saints Ludolphe, Evermodus et Isfrid* (in-4°); *Sainte Ursule; Typus divinæ indulgentiæ* (in-4°); *Saint Bruno entouré des principaux saints de son ordre* (in-4°); *Granaldimus frutex Indicus, Christi passionis imago* (in-4°); *Saltator spiritualis; Les Évangélistes saint Mathieu et saint Luc*, très jolies petites pièces dans des bordures ornementales : *C. de Mallery, exc ; Les Mystères du Rosaire; Histoire de sainte Élisabeth de France* (10 pièces in-8°); *Les Litanies de la Vierge; Saint François d'Assise*, d'après le P. de Jode; *Saint Antoine de Padoue*, d'après Stradan; *La Trahison de Judas*, avec des vers de Kilian; *Saint Christophe*, d'après Stradan, avec des vers de Kilian (in-folio).

Nagler mentionne une suite de vingt-neuf pièces, intitulée : *Cenotaphia*, d'après Vredeman de Vriese, et Le Blanc répète la même indication. Cette suite peut avoir été republiée par Mallery; la gravure n'en saurait être

de lui, car aucune suite primitive du célèbre architecte n'a vu le jour au XVIIe siècle. De même, sous le titre : *Parerga a Io. Vredemanno Vrisio ingeniose inventa, a Carolo Mallery in lucem edita, 1612*, on rencontre seize pièces dans le goût de Ducerceau. Ce recueil est une simple réimpression de celui qu'avait publié la première fois Gérard de Jode, sous le titre : *Grottesco in diversche manieren zeer chierlijck beqaem en oirboorlijk voor schilders... ghemaeckt, bij Johann Vredeman Vriese, wtghegheven duer Geraert de Ieude.* Les deux éditions sont également rares. Nous ignorons la date de la mort de Ch. de Mallery.

P. Génard : les Galle, dans les *Grandes familles artistiques d'Anvers* (*Revue d'histoire et d'archéologie*, t. I, p. 194). — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers* (1878). — Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes.* — Nagler, *Allgemeines Künstler Lexikon.* — Ambroise Firmin-Didot, *Les graveurs de portraits en France.* Paris (1875-1877).

MALLERY (Philippe DE), graveur, fils de Charles et de Catherine Galle, né à Anvers et baptisé à Notre-Dame le 6 novembre 1598 ; il eut pour parrain Philippe Galle, grand-père maternel, et pour marraine Digna Van den Valgaerde. Les renseignements que l'on possède sur cet artiste sont des plus vagues. Nul doute qu'il ne fût l'élève de son père dont il suivit la manière et qu'il surpassa. On peut croire qu'il travailla à Paris, car l'adresse de Jean Messager se rencontre sur cinq pièces de la *Passio Domini Nostri Jesu Christi.* De plus, il semble avoir collaboré au livre sur l'entrée solennelle de Louis XIII à Lyon en 1623 : *Le Soleil au signe du Lyon*, publié chez Jean Juilleron, où figure (p. 25) un arc de triomphe signé D. de Mallery, lequel pourrait bien être notre artiste. L'inscription de Philippe de Mallery à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, comme « fils de maître », n'eut lieu qu'en 1626-1627, ce qui confirme l'idée d'une longue absence. A Anvers, Philippe de Mallery eut des élèves, malheureusement fort obscurs : Santvliet, en 1627-1628; François Campignoen, en 1631-1632. En 1634, il perdit sa femme. La date de sa propre mort est inconnue. Plusieurs estampes de Philippe ont été publiées par son père. Sur d'autres figure l'adresse de Cnobbaert, de Théodore et de J. Galle. On rencontre une de ses planches dans le *Bréviaire des Courtisans*, de La Serre, publié en 1630; dans le *Typus mundi in quo ejus calamitates et pericla...* (Anvers, Cobbaert, 1627); dans *Ara Cœli*, suite de vingt-trois planches. Il a gravé aussi des portraits : Girard Maynard, conseiller et jurisconsulte; l'archevêque Jean Lohelius, abbé de Strahow. Une série de neuf pièces in-8° illustrant la *Vie de sainte Rosalie*, d'après Ant. Van Dyck; *Saint Milo*, premier abbé de Saint-Josse, de l'ordre des Prémontrés; *Saint Guillaume*, du même ordre; *Saint Norbert*, très jolie image dédiée à Jean-Chrisostome Van der Sterre, abbé de Saint-Michel, à Anvers, de 1629 à 1652; *Saint Aloys de Gonzague, Sainte Thérèse* et *Saint Jean à Cruce adorant la Trinité; C. de Mallery, excud.*

Mêmes sources que pour C. de Mallery.

MALO (Vincent), peintre, originaire de Cambrai, où il n'a guère laissé de traces, naquit vers la fin du XVIe siècle, peut-être au début du XVIIe, et mourut à Rome en 1645, au plus tard. Malo, venu jeune à Anvers, y fut d'abord élève de David Teniers le vieux, ensuite de Rubens, dont il adopta la manière. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1623, le jeune peintre ne tarda pas à épouser Anne de Similliana. L'union fut contractée dans l'église Saint-André le 30 novembre; elle eut pour témoins Louis Culeneer et Jacques van Ischot, dont les noms écartent l'hypothèse d'un lien de parenté quelconque avec Louis Malo, lequel était, comme l'on sait, l'époux de Gertrude, la fille d'Octave van Veen, mieux connu dans l'histoire des arts sous le nom d'Otto Venius. Nous faisons la même remarque à propos du baptême de Vincent, fils de notre peintre et d'Anne de Similliana, venu au monde en 1629. Le parrain et la marraine semblent étrangers à la famille de l'un et l'autre époux.

Jusqu'en 1634, les registres de la Gilde de Saint-Luc attestent la présence à Anvers de Vincent « de » Malo. C'est donc postérieurement à cette date que doit se placer le départ de l'artiste pour Gênes, où nous savons, par Soprani, qu'il séjourna chez les frères De Wael et exécuta, pour les églises et les palais, des œuvres assez importantes, conservées en partie. Elles donnent une idée avantageuse du talent de leur auteur. A l'église Saint-Étienne, on voit un *Saint Ampegli secouru par les anges,* toile remarquable par la beauté du coloris et l'ampleur de la forme. Au palais Brignole Sale, *La sainte Vierge et deux anges;* au palais Peloso, *Saint François,* sont également des productions fort distinguées. Soprani mentionne avec grand éloge une *Cène,* exécutée dans des proportions considérables pour l'oratoire des Saints-Pierre-et-Paul. Malheureusement ce tableau fut presque détruit par des restaurations malhabiles. Malo avait peint pour le palais Carrega, dans la Strada Nuova, *Abigaïl aux pieds de David,* composition vantée par l'historien de la peinture à Gênes. Après quelques années de séjour dans cette ville, le peintre se rendit à Florence et de là passa à Rome, où il mourut à peine âgé de 45 ans.

La famille de Vincent Malo ne tarda pas à retourner à Anvers. En 1652, son fils se fit recevoir à la Gilde de Saint-Luc, comme fils de maître; en 1656-1657, la Gilde perçut une somme de 3 florins à titre de redevance à l'occasion du décès de la veuve de l'artiste. Salué « grand maître » par Corneille de Bie, Vincent Malo n'est aujourd'hui représenté dans les musées que par un petit nombre d'œuvres. Hoet et Terwesten relèvent un assez bon nombre de ses créations parmi les toiles offertes en vente en Belgique et en Hollande au cours du XVIIIe siècle. A l'exception d'un « portrait retouché par Van Dyck », vendu à Anvers en 1749, au prix de 21 florins, toutes les autres toiles renseignées par les catalographes dont il s'agit sont des pages religieuses de grandes dimensions. Un *Portement de la Croix* atteignit la somme de 80 florins. Peut-être s'agit-il d'un sujet pareil dans le tableau d'un petit format, faisant partie de la collection Esterhazy, à Nordkirchen, en Westphalie, peinture charmante et essentiellement rubénienne. Elle fut

exposée à Dusseldorff en 1886. Au Musée d'Amsterdam, deux tableaux sont attribués à notre artiste : *Jésus chez Marthe et Marie* et *L'Auberge rustique*. Le Musée de Prague expose, sous le nom du maître, un sujet analogue. Enfin, la galerie de Hampton-Court possède une *Conversion de saint Paul*, petite peinture, signée en toutes lettres VINCENT MALO INVENT.

Rafaello Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi* (Gênes, 1768, in-4°). — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc*. — De Bie, *Gulden cabinet van de edele vry schilderkonst* (Anvers, 1665). — Sources particulières.

MANDER (Charles VAN), aussi **VAN DER MANDER, VERMANDER** et **VER MANDER**, peintre, dessinateur, poète, prosateur et historien d'art, né à Meulebeke, non loin de Courtrai, en 1548, mort à Amsterdam le 11 septembre 1606. Les Van Mander se réclamaient d'une ancienne famille brugeoise, anoblie sous Philippe le Bon. Ils portaient de sable au cygne d'argent, colleté d'une couronne d'or. Second fils issu du mariage de Corneille Van Mander, receveur et bailli du seigneur de la Verge de Thielt, avec Jeanne Van der Beke, Charles, en compagnie de son aîné, Corneille, apprit le latin et le français, d'abord à Thielt puis à Gand, non sans donner des signes manifestes de sa vocation pour les beaux-arts et pour les lettres, car il dessina et rima presque au sortir de l'enfance. A l'intervention d'un oncle paternel, François Van Mander, fixé à Gand, Lucas de Heere (voir ce nom) consentit à ouvrir son atelier au jeune homme. Doué comme l'était Van Mander, le choix d'un tel maître devait avoir les conséquences les plus heureuses sur ses destinées. Lucas de Heere, dont les œuvres, surtout conservées en Angleterre, n'ont été étudiées que depuis peu, n'était pas seulement un peintre de très haute valeur, il était en outre antiquaire, numismate, poète et peut-être faut-il voir en lui l'inspirateur du livre qui devait immortaliser le nom de son élève, car celui-ci nous assure qu'il avait écrit en vers une histoire des peintres flamands, malheureusement égarée depuis trois siècles. Ami personnel du Taciturne, activement mêlé aux événements politiques du XVIe siècle, — ce qui ne l'empêcha pas d'arracher plus d'une œuvre d'art aux mains des iconoclastes, — de Heere fut frappé de proscription en 1568. Van Mander ne l'accompagna pas dans son exil, mais se rendit à Courtrai, chez Pierre Vlerick, un peintre de quelque valeur, ancien auxiliaire du Tintoret; il le suivit à Tournai pour retourner, au bout de quelques mois, à Meulebeke, et ne plus relever que de ses propres inspirations. Van Mander avait alors 21 ans. Sacrifiant surtout aux Muses, il ne tarda pas à se faire une réputation par des *esbattements* et des refrains. Assidu aux réunions des chambres de rhétoriques, il moissonnait des palmes nombreuses dans les divers concours et faisait représenter dans les villages de la West-Flandre des *Spelen van sinne*, dont les sujets étaient surtout empruntés à l'Ancien Testament. Il en peignait lui-même les décors. Un *Déluge* surtout fit sensation. La foule, accourue à Meulebeke, put voir, par une combinaison ingénieuse, la pluie tomber en telle abondance et le flot

grossir d'une manière si naturelle, chariant des cadavres et des corps d'animaux, que nombre de spectateurs s'enfuirent dans la crainte d'une submersion. Une pièce intitulée : *La Reine de Saba,* donna lieu à une mise en scène non moins frappante. Plus de cinquante personnages y étaient rassemblés. Le jeune frère de Van Mander, Adam, remplissait le rôle de Salomon; il parut dans un cortège superbe, et le respect de la vérité était poussé si loin que des chameaux figuraient dans l'escorte. *Nabuchodonosor, David, Dina,* furent également représentés dans diverses localités de la Flandre. Avec tout cela, Van Mander négligeait considérablement le commerce des toiles dont s'occupaient ses frères. Le temps qu'il ne passait pas à rimer, il le consacrait à la peinture, ornant de ses productions les églises du voisinage, si bien qu'en désespoir de cause, on prit le parti de lui permettre d'aller poursuivre ses études en Italie. Ce voyage paraît avoir eu lieu en 1573, car un chapitre du *Livre des peintres* est intitulé : « De divers artistes italiens qui, de mon temps, étaient à Rome entre 1573 et 1577 ». Nous ignorons quel chemin suivit Van Mander pour gagner la Péninsule : la chose offre de l'intérêt, car une biographie anonyme du maître, publiée au lendemain de sa mort, et due, semble-t-il, à la plume d'Adam Van Mander [1], affirme qu'en route Charles visita les artistes les plus fameux. Il nous paraît infiniment probable qu'il traversa la Suisse et trouva ainsi le moyen de se renseigner sur Holbein, dont il publia, par la suite, une notice extrêmement circonstanciée. Van Mander trouva à Rome de fréquentes occasions d'utiliser son pinceau. A Terni, un gentilhomme le chargea de décorer sa villa de divers épisodes de la Saint-Barthélemy, notamment l'assassinat de Coligny. Étrange sujet de décoration, en vérité! Le biographe de notre artiste assure qu'il exécuta aussi à Rome un bon nombre de motifs dans le style du « grotesque ». Il est certain que Van Mander entendait fort bien ce style, déjà mis en honneur par Raphaël et ses élèves. Rien ne nous autorise pourtant à accepter pour vraie l'assertion du biographe anonyme, au gré de laquelle le jeune Flamand avait été des premiers à pénétrer dans les *grottes* romaines pour en étudier les décorations. Par une faveur spéciale du pape, Van Mander obtint de porter l'épée pendant son séjour dans la ville éternelle. Ce fut ici qu'il fit la rencontre de Barthélemy Spranger, le peintre anversois, dont bientôt il devint le collaborateur, non seulement à Rome, mais encore en Autriche, quand Spranger se fut chargé de décorer la ville de Vienne pour l'entrée solennelle de l'empereur Rodolphe II dans cette capitale. Van Mander, en quittant l'Italie, en 1577, s'était arrêté à Nuremberg et à Krems, sur le Danube, où il avait décoré de ses peintures le cimetière. C'est à tort que la notice déjà citée désigne ce dernier travail comme ayant été exécuté à Bâle. Bien que des offres avantageuses eussent été faites à Van Mander de la part de l'empereur, il ne put se résoudre à rester plus longtemps éloigné des siens. Bientôt Meulebeke saluait par d'enthousiastes

---

[1] Cette notice a été également attribuée à G.-A. Bredero, le poète.

acclamations le retour du plus illustre de ses enfants. Bien que les œuvres de Van Mander soient aujourd'hui des plus rares, même en Flandre, nombre d'églises étaient parées de créations datant de l'époque de son retour. Elles avaient pour la plupart disparu déjà quand écrivait le biographe anonyme du peintre (1617). Nous avons sous les yeux la description d'une *Scène du Déluge*, dont les détails semblent avoir été fort curieux. L'église de Meulebeke était décorée d'un cartel votif érigé à la mémoire de François Van Mander, décédé à Londres. Au milieu d'attributs funèbres, on y voyait la *Résurrection*. Van Mander avait un talent particulier pour ce genre de compositions symboliques.

Au milieu de ses courses de peintre et de rhétoricien, notre artiste fit la connaissance d'une jeune fille de modeste origine, Louise Buse, et l'épousa. Elle comptait à peine 18 ans. Cette union, qui devait être heureuse et féconde, débuta sous de tristes auspices. La West-Flandre était ravagée par les incursions des malcontents. Ils tenaient la campagne, rançonnant les moindres localités. Meulebeke ne devait pas échapper à leurs déprédations. Van Mander, qui n'avait pas tardé à mettre en lieu sûr sa femme et son jeune enfant, eut la douleur d'assister au pillage de la maison paternelle. Une circonstance, en quelque sorte providentielle, lui sauva la vie; déjà le jeune peintre avait la corde au cou, quand vint à passer un officier en qui il reconnut un ancien camarade de Rome. Quelques mots d'italien attirèrent l'attention du survenant, et bientôt, libre de ses liens, Charles put voler au secours de son père infirme, de sa mère livrée sans défense aux brutalités de la soldatesque. Un stratagème du jeune Adam Van Mander eut pour conséquence d'arracher aux pillards une minime partie de l'avoir de la famille. Mêlé aux soldats, il put, grâce à sa connaissance du français, jouer son rôle avec assez d'adresse pour se faire, à la faveur de feintes menaces, délivrer par sa mère de l'argent et des bijoux. A la suite du désastre, la famille s'acheminait vers Courtrai, les fils portant leur vieux père, auxquels les Récollets donnèrent asile. Ce fut pendant le séjour de Van Mander à Courtrai, en 1581, que les tisseurs de nappes lui commandèrent le triptyque du *Martyre de sainte Catherine*, dont le panneau central se voit encore à l'église Saint-Martin. Il est daté de 1582. Un second fils étant né au peintre, Van Mander partit pour Bruges. La peste décimait la contrée. En compagnie de sa jeune femme et de son enfant, il suivait la route de Bruges, quand survint une bande de malcontents. Les fugitifs se virent en moins de rien dépouillés de tout leur avoir. Par bonheur, la pauvre femme parvint à leur soustraire une pièce d'or. Van Mander ne se posséda pas de joie en apprenant cette fortune. Prenant l'enfant aux bras de sa mère en pleurs, il se mit à gambader en chantant, disant que bientôt le travail lui ferait regagner l'argent perdu. En effet, un peintre brugeois, qu'il avait connu jadis, Paul Weyts, lui procura quelque besogne. Seulement, pas plus que Courtrai, Bruges n'offrait un asile sûr. Outre que la peste y faisait des ravages, les troubles religieux nuisaient gravement au repos des citoyens. Van Mander prit alors le parti de passer en Hollande. Accompagné de sa femme, de ses enfants, de sa mère, il ne

tarda point à se fixer à Haarlem, et c'est à dater de 1583 que débute dans la carrière du maître la période hollandaise si remarquablement illustrée par des travaux tour à tour artistiques et littéraires. Un opuscule, conservé à la bibliothèque de Haarlem et intitulé : *Memoriael van de overkomste des Vlamingen hier binnen Haarlem*, donne la date de 1579 à l'arrivée de Van Mander et de sa famille dans la cité néerlandaise. L'indication est évidemment fautive. Il résulte d'un passage même du *Livre des peintres* (biographie de Cornelissen), que le séjour de Van Mander à Haarlem ne remontait qu'au début de 1583. Lié bientôt avec les hommes les plus notables de la ville, Van Mander ne tarda pas à former avec Henri Goltzius et Corneille Cornelissen une académie où l'on s'initiait au « style italien », pour emprunter les termes de la biographie anonyme. L'influence de cet enseignement ne se montre qu'avec trop d'évidence. Ce que l'on entendait alors par le style italien était ce fâcheux maniérisme dont les œuvres de Spranger sont le plus frappant échantillon. Corneille Cornelissen, Henri Goltzius et bien d'autres Hollandais arrivèrent, sous les inspirations de Van Mander, à rivaliser avec lui, poussant à peine moins loin les exagérations musculaires. Cela n'empêcha pas Van Mander de moissonner de grands succès. Les amateurs se disputaient ses œuvres, tour à tour religieuses et profanes. Tableaux, grisailles, cartons de tapisseries « des salles entières » exécutées à Delft chez le célèbre Spierincx, peintures sur verre, patrons de toiles damassées, dessins pour les gravures, attestèrent à la fois l'extraordinaire facilité du maître et la variété de ses aptitudes. Pendant plus de vingt années, de 1583 à 1603, il séjourna à Haarlem. Il se rendit ensuite au château de Sevenberghen, non loin de Heemskerck, sur la route d'Alkmaar. Ce fut dans cette retraite champêtre qu'il mit la dernière main à l'œuvre qui devait couronner sa carrière et immortaliser son nom. Le *Schilder Boeck*, mis en vente chez Pasquier Van Westbusch, à Haarlem, en 1604. Le privilège de huit ans est du 19 juillet 1603; la dédicace de l'éditeur au magistrat de Haarlem, du 1er décembre 1604. Ce fut pendant son séjour à Sevenberghen que Van Mander reçut la visite de son vieil ami Spranger, devant lequel les membres de la Société de rhétorique, *Trouw moet blycken*, jouèrent un « Esbattement » de la peinture, composé pour la circonstance par Van Mander. Dans son ensemble, le *Livre des peintres* constitue une œuvre de rare savoir et du plus persévérant esprit d'investigation. Le titre à lui seul, suffit à dire l'importance du travail. En voici la traduction : *Le Livre des peintres dans lequel, pour la première fois, et en diverses parties, la jeunesse studieuse est initiée à la théorie du noble et libéral art de peinture; comprenant aussi, en trois volumes, la vie des célèbres peintres des temps anciens et modernes, enfin l'explication des métamorphoses d'Ovide suivie de la description des allégories, le tout à l'usage des peintres, amateurs d'art, poètes et gens de toute position.* Le vaste programme fut brillamment réalisé. *Le fondement du noble et libéral art de peinture* (*Grondt der edel vry schilder const*), dédié le 3 juin 1603 à Melchior Wyntgis, maître des monnaies de Zélande, grand amateur d'art, ce qui ne l'empêcha pas d'être condamné, par la suite, comme faux monnayeur

et concessionnaire, est un poème en quatorze chapitres formant un exposé des plus complets des connaissances nécessaires à l'artiste, illustré d'exemples tirés de l'œuvre des grands peintres anciens et modernes, le tout précédé d'une exhortation à celui qui se destine à la carrière artistique. Bien que, sans doute, il se dégage une certaine fatigue de la lecture de ces cinq mille vers, il serait injuste de méconnaître l'intérêt d'un ensemble évidemment conçu pour servir de complément à l'*Art poétique*. C'était, d'ailleurs, un tour de force d'exposer en vers la théorie des proportions du corps humain, de l'expression, l'art de draper, de composer, etc.

Le 8 juin, Jacques Razet, notaire à Amsterdam, un maître calligraphe, et, comme son confrère Corneille De Bie, grand amateur d'art, recevait la dédicace de l'*Histoire des peintres de l'antiquité* (Alkmaar, 1603). Écrite en prose et en grande partie fondée sur Pline, cette histoire est précédée d'un dialogue en vers entre l'auteur et son frère Adam, roulant sur l'origine du mot peintre, peinture (*schilder, schildery*), que Van Mander fait dériver de « schild », écu. Vient ensuite la *Vie des peintres italiens*, dédiée le 31 août à Barthélemy Ferraris, peintre amateur, élève d'Antonio Moro et de Pourbus. Bien que Van Mander ait largement mis à contribution les *Vite* de Vasari, il y a d'importantes informations à tirer de cette partie de son travail. On y trouve notamment un chapitre consacré aux artistes que l'auteur a personnellement connus à Rome de 1573 à 1577.

Le 14 mars 1604, l'explication des *Métamorphoses* d'Ovide était dédiée à Gédéon Fallet, secrétaire de la ville d'Amsterdam ; elle fut complétée par la *Description des Allégories,* dédiée au peintre Corneille Ketel, à qui l'auteur se félicite de pouvoir donner ce témoignage public d'affection et d'estime, pour protester contre les sentiments de basse envie qui, trop souvent, divisent les hommes d'une même profession. « L'artiste », dit Van Mander, « est, par sa vocation même, au-dessus de pareils sentiments ».

La *Vie des peintres néerlandais et allemands* (elle comprend aussi la vie de quelques peintres français) clôt la série des publications de notre auteur. Elle fut dédiée à Jean-Mathysz Ban et à Corneille Vlasman, de Haarlem, amateurs d'art et brasseurs, le 28 juillet 1604, non plus de Zevenberghen, mais d'Amsterdam, où Van Mander avait alors pris résidence. « J'ai hâte », disait-il, « au moment de déposer la plume, de retourner à mes pinceaux, pour m'assurer si je suis en état de produire moi-même quelque chose qui vaille ».

Si, comme il faut le croire, il réalisa l'expérience, les œuvres postérieures à sa grande entreprise littéraire durent être en nombre restreint ; le 11 septembre 1606, il avait cessé de vivre, épuisé sans doute par le prodigieux effort intellectuel que représente son *Livre des peintres*.

Comment l'auteur s'était procuré l'immense ensemble des informations contenu dans les chapitres consacrés à la vie des peintres flamands, hollandais et allemands, on le saura peut-être quelque jour. Nous n'avons, à l'heure actuelle, pour nous éclairer à ce sujet, que les passages où Van Mander se plaint du peu d'accueil que trouvaient chez les proches des artistes disparus

dont il entreprenait de retracer la carrière, ses demandes de renseignements. Une chose est indéniable, c'est que rarement Van Mander s'avance à la légère. Bien plus, les recherches modernes viennent presque toujours corroborer ses dires. De tout ceci résulte que, dès longtemps, l'auteur s'était occupé de rassembler les éléments de son livre. Pour ce qui concerne les peintres défunts, il avait soigneusement noté, au cours de ses voyages et de ses lectures, tout ce qui pouvait enrichir son sujet. Quoi qu'il en soit, si d'autres avant lui, Van Vaernewyck, Lampsonius, Guichardin, se sont occupés des artistes flamands, Van Mander, pour venir après eux, n'en demeure pas moins absolument original : son livre, en totalité, reste d'inestimable valeur. Pour ce qui concerne ses appréciations, nous n'hésitons pas à souscrire à l'opinion de Descamps, lequel, d'ailleurs, emprunte immensément à son devancier, que « les jugements qu'il porte des peintres dont il écrit la vie sont des monuments précieux du goût de son siècle et des règles sûres pour le nôtre ».

Bien que Van Mander ait exercé une influence notable sur les peintres hollandais de son temps, nous ne pouvons assigner qu'un rang secondaire à ses propres œuvres. Homme de vaste imagination et compositeur agréable, il le fut sans conteste possible. Son grand défaut, par malheur, fut d'exagérer encore le maniérisme qui, sous l'influence de Spranger, empoisonna l'école hollandaise et l'école allemande de la fin du XVIe siècle. Reconnaissons, au surplus, que la réputation de Van Mander s'est en quelque sorte localisée; peut-être même ses écrits ont-ils plus fait pour sa notoriété que ses tableaux. Ces derniers sont aujourd'hui en fort petit nombre, et de la longue série d'œuvres mentionnée par le biographe de 1618, il n'en est pas jusqu'à trois qu'on puisse identifier. Cependant on est extrêmement bien renseigné sur les aptitudes du maître par les nombreuses estampes gravées d'après ses compositions. Chose remarquable, Goltzius n'a pas reproduit une seule peinture de l'homme qui a consacré des pages si éloquentes à retracer sa carrière; mais, à défaut du chef de l'école de gravure, quelques-uns de ses plus brillants satellites ont accordé à Van Mander le concours de leur talent. Jacques De Ghyen lui a donné plusieurs de ses plus belles productions. Quelques planches, d'après Van Mander, sont universellement connues : *La Balance du mariage, Le Ménage dissipateur, Le Monarque sage* et *Le Monarque imprévoyant.* Presque toujours ces estampes sont accompagnées de textes composés exprès par les littérateurs les plus fameux du temps. Il n'en est pas une seule, à notre connaissance, où Van Mander intervienne autrement que comme dessinateur; jamais le mot *pinxit* n'accompagne son nom. Peu de musées, même en Hollande, ont recueilli les peintures de Van Mander. A l'Hôtel de ville de Haarlem, un très joli cartel accompagnant une mâchoire de baleine, rapportée de ses voyages par Van Linschoten, constitue la seule œuvre où figure le nom d'un maître qui fut incontestablement une des illustrations de la cité. Au Musée épiscopal, une *Nativité* peut être envisagée comme son œuvre. Une *Kermesse villageoise,* au Musée d'Amsterdam, reste douteuse; un sujet analogue au Musée de Prague, daté

de 1583, ne peut être accepté non plus sans réserve. La *Scène du Déluge,* dans la galerie du palais de Schlessheim, l'*Ecce Homo,* à l'hôpital d'Ypres, une seconde *Scène du Déluge* et un *Festin de Balthazar,* au Musée de Courtrai, enfin le *Martyre de sainte Catherine,* à l'église Saint-Martin de la même ville, page déjà mentionnée, constitueraient le plus large ensemble qu'il nous fût possible d'adjuger au maître.

Envisagé dans son rôle littéraire, Van Mander occupe un rang fort honorable. Représentant d'une époque où les hommes adonnés aux professions les plus diverses aimaient à sacrifier aux Muses, il fut incontestablement un précurseur; et alors que Snellaert et Siegenbeeck n'hésitent pas à affirmer que ses poésies brillent par leur nombre au delà de leur valeur intrinsèque, Witsen Geysbeck et Van Duyse leur accordent une importance littéraire infiniment plus haute. Avec Coornhert, mort seize ans plus tôt, dit le premier de ces juges, Van Mander peut être envisagé comme ayant mis le flambeau aux mains de Hooft, et Van Duyse cite de lui des vers dignes de rivaliser avec ceux de Spiegel lui-même. Sa *Guerre à l'Ignorance (Strydt tegen Onverstant)* et sa *Plainte rustique (Boereclacht)* occupent la première place dans l'estime du poète. Il importe, du reste, de tenir compte du fait que Van Mander fut le premier traducteur néerlandais de l'*Iliade* (qu'il ne connut que par la version française de l'abbé de Saint-Chéron), des *Bucoliques* et des *Géorgiques*, parues en 1597, à Haarlem, accompagnées de jolis dessins et précédées d'une épître en vers de Henri Goltzius. Il est ainsi, de plus d'un demi-siècle, le devancier de Vondel comme traducteur de Virgile. Envisagé comme prosateur, sans égaler Coornhert, dont il s'est grandement inspiré, on peut citer telle page du *Livre des peintres* d'une forme littéraire supérieure, alors surtout qu'elle concerne des individualités que l'auteur a personnellement connues, ce qui est notamment le cas pour B. Spranger et Henri Goltzius.

Van Mander expira le 11 septembre 1606. Les phases de sa maladie et sa mort sont relatées avec une simplicité touchante par le biographe anonyme. Les frères du peintre étaient à son chevet, ainsi que Jacques Razet, son ami fidèle. Il laissait une veuve et sept enfants. Trois autres l'avaient précédé dans la tombe. Le front ceint de lauriers, il fut escorté à sa dernière demeure par une foule énorme et inhumé dans la grande église, à la gauche du chœur. En 1609 parut chez Van Westbusch un volume entier d'élégies composées à l'occasion de la mort du maître par les principaux lettrés du temps [1] Qu'on nous permette de répéter ici ce que nous disions en terminant la notice placée en tête de l'édition française du *Livre des peintres* : « Les honneurs funèbres rendus à Van Mander disent assez la haute estime dont la Hollande avait appris à entourer sa personne et ses travaux; son livre, qui lui créait

---

[1] Epitaphien ofte graf-schriften gemaecht op het afsterven van Carel Van Mander, in zyn leven cloeck schilder ende poët, overleden zynde op den 11 september 1606; 1 vol. in-12.

des titres impérissables à la gratitude du peuple, au milieu duquel s'étaient écoulées les années les plus heureuses de son existence, réflétait aussi, à chaque page, la dignité, l'élévation des vues et l'inébranlable amour de la vérité de l'homme qui venait de disparaître ».

Nous avons dit l'influence de Van Mander sur les artistes de son temps. On peut, en quelque mesure, envisager Henri Goltzius et Corneille Cornelissen comme ayant été formés à son école. En qualité d'élèves directs, il eut, en dehors de son fils Charles (voir ci-après), Frans Hals, le glorieux portraitiste, Jacques de Mosscher, Evert Krynsz, Van der Maes, Jacques Martensz, François Venant, Corneille Enghelsz, Verspronck, et d'autres moins connus. Outre les deux Charles Van Mander déjà mentionnés, trois autres ont marqué dans l'histoire des arts. Charles, troisième du nom, fut peintre au service du roi de Danemark; il a laissé un portrait de Vondel. Il mourut à Copenhague en 1672. Poète comme son aïeul, il chanta le tabac à priser! Charles Van Mander, quatrième du nom, fut un habile facteur d'instruments de précision. Son fils Charles, capitaine danois, fut bon graveur à l'eau-forte.

Il existe de Van Mander un beau portrait peint par Goltzius en 1604 et gravé par Jean Saenredam, son élève. Il porte la devise du peintre : *Mensch soeckt veel, doch een is noodich,* et l'inscription : *Caerle ver Mander van Molebeke in Vlaender, Schilder Ætat. 56.* Ce portrait, placé en tête de la première édition du *Schilder Boeck,* fut plus tard copié par N. Lastman, ensuite par P. Ladmiral pour illustrer les éditions subséquentes du même ouvrage. On le trouve gravé en plus petit format par A. V. D. E. en tête de la *Gulden Harpe,* dont il sera question ci-après. Le type de Van Mander est énergique mais vulgaire. Le nez épaté, les yeux petits, les lèvres épaisses et irrégulières, donnent au visage un caractère franchement plébéien. En revanche, le front spacieux annonce un poète.

Voici, dans l'ordre chronologique de leur publication, les œuvres de Van Mander : 1. *Sommige nieuve schriftuerlyke liedekens,* Leyde, 1595; *Idem,* Haarlem, 1599; *Idem,* Amsterdam, 1611 (in-12); 2. *Dat hooghe liedt van Salomo tracterende van Christo ende syne bruydt de gemeynte Sanghwyze voorghestelt. Met noch andere gheestelycke liedekens,* Haarlem, 1598; *Idem,* Haarlem, 1601 (in-12); 3 *Bucolica en Georgica, dat is : Ossenstal en Landt-Werck. P. Virgilii Maronis,* Haarlem, 1597 (in-12, fig. sur bois); *Idem,* Amsterdam, 1597; 4. *De Harpe ofte des Kerten snarenspel, inhoudende veel stichtelijcke liedekens,* Haarlem, 1597; *Idem,* Delft, 1612; 5. *Het Schilder Boeck waerin vooreerst de leerlustighe jueght den grondt der edel vry schilderconst in verscheyden deelen wordt voorghedraghen. Daerna in dry deelen 't leven der vermaerde doorluchtige schilders des ouden en nieuwen tyds. Eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Publ. Ovidii Nasonis oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren. Alles dienstich en nut den schilders constbeminders en dichters, oock allen staten van menschen,* Haarlem, 1603-1604, portrait et frontispices dessinés par Van Mander (in-4°); *Idem,* augmenté de la biographie du maître, Amsterdam, 1616-1618.

Les diverses parties du *Schilder Boeck* portent des dates spéciales (voir ci-dessus); plusieurs furent rééditées à part. On trouve : *Den leermeester der schilderkunst in rijm gestelt door K. Van Mander, weder aan 't ligt gegeven en ontrijnt door W. De Geest.* Leuwarden, 1702 (in-12). M. L.-G. Visscher parle d'une édition de la *Vie des peintres de l'antiquité,* parue à Amsterdam en 1617. Il ne l'a point rencontrée. La description des *Métamorphoses* d'Ovide et des allégories : *Uitlegghinghe op den Metamorphoseon et utbeeldinghe der figuren*, furent rééditées à Amsterdam en 1615, en 1616, en 1617, puis à Dordrecht en 1643, encore à Amsterdam en 1643, en 1645, en 1658, enfin en 1662. Joachim Sandrart en publia la traduction allemande sous le titre : *P. Ovidii Nas. Metamorphosis, nischen Wandlungs-Gedichte gründliche Auslegung : aus dem Niederländischen Carls Van Mander übersetst.* Nuremberg, 1679 (1 vol. in-fol.). La *Vie des peintres néerlandais et allemands* fut republiée en 1764 (2 vol. in-8°). L'éditeur, sous prétexte d'en moderniser le style, a fréquemment dénaturé le sens de l'original, et les notes dont il prétend l'enrichir manquent de toute critique. En 1884 et 1885, sous le titre de *Livre des peintres*, fut publiée, à Paris, une traduction française par H. Hymans, des mêmes chapitres du *Schilder Boeck*. Elle forme deux volumes in-4°, avec notes et commentaires. Il résulte d'un passage de Campori : « Gli artisti italiani e stranieri negli stati Estensi » (Modène, 1855, pp. 479-480), qu'il fut question, en 1675, d'une traduction italienne du livre de Van Mander; elle devait avoir pour auteur Jean Van Gelder, un neveu de Juste Suttermans. Cette traduction, si elle fut jamais faite, ne fut pas publiée. Philippe Baldinucci (1624-1696) a largement usé de l'œuvre de notre historien pour ses biographies d'artistes publiées par Nanni en 1797. Peut-être eût-il sous les yeux le manuscrit de Van Gelder. Feu M. Koloff, du cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de Paris, avait fait une traduction française du *Livre des peintres*. Elle n'a point été publiée; 6. *Oliff Bergh ofte poëma van den laetsten dagh onses Heeren* (Enkhuisen), J. Tournay pour Van Westbustch, à Haarlem, 1609 (in-8°); 7. *De eerste 12 boecken van de Ilyadas, beschreven in 't griecks door Homerum... uyt francoyschen in nederduydschen dicht vertaelt door Karel Van Mander,* Haarlem, 1611 (in-8°); 8. *Beschrijving van West Indien, waer in verhaelt wordt de eerste vindingh van de Eglanden, Steeden, Plaetsen en Rivieren van het selve als mede hoe de Spangiaerts het landt verwoest verbrandt ende ingenomen heblen, etc. Beschreven door Jeronimus Benzonius van Milanen en uyt het italiaens overgezet door Carel Vermander 't Amsterdam, by Gillis Joosten Saeghman;* sans date (1 vol. in-4°), avec portrait de Benzonius et gravures sur bois. M. Visscher, dans la biographie des ouvrages de Van Mander, n'a point cité ce livre. Il reproduit toutefois une résolution des États de Hollande, en date du 1er septembre 1608, accordant à Pasquier Van Westbusch un privilège de dix ans pour la publication de la relation de Benzonius, traduite par Van Mander; 9. *De Gulden Harpe, inhoudende alle geestelycke liedekens, die by C. Van Mander gemaecht zyn,* Amsterdam, 1626 (in-18); 10. *De Gulden Harpe, inhoudende al de liedekens die voor desen by K. V. M.,*

gemaecht ende in verscheyden Boecxkens uyt ghegaen zyn nu hier tot een Boeck versamelt op den A. B. C. ende hemselfs gecorrigeert, vermeerdert met 't Broodhuys, verscheyden liedekens ende ghedichten die inde voorgaende niet gevonden en worden, avec le portrait de Van Mander, Haarlem, Passchier Van Westbusch, 1627 (in-12); 11. Le *Nederduytsche Helicon*, Alcmaar, 1610, cité par Van Duyse, contient divers poèmes importants de Van Mander : *Strydt tegen onverstandt; Boerenclacht; De Kerck der Deught,* allégorie dédiée à Ketel, sous la date du 1er janvier 1600; *Verhael van 't leven des menschen afsterven ende gevolg; Rechtvoorstanders troost;* enfin un épithalame à Th. Schrevelius; 12. On cite encore de *Herkomste, de vernieling en de wederopkomste der stad Amsterdam,* et deux descriptions de Haarlem, œuvres qui n'ont point été retrouvées. Il n'est point rare de rencontrer des vers de Van Mander dans les publications de ses contemporains. C'est ainsi qu'en tête du *Nederlandschen Landspiegel, in Ryme gestelt,* de Z(acharias) H(eyns), Amsterdam, 1599 (in-4°), nous relevons ce charmant quatrain, non signalé à notre connaissance :

Aen vloedichtigen Zacharias Heyns op zijnen siegel
Dit dat men wel als cleen in cleene plaets can berghen
Begrijpt al 't Nederlandt 't constbaerich duechtsaem deel :
Doch door dy dit nu groot dy maeckt soo groot geheel,
Dat faem dyn naem (ô Heins) sal konnen berghen nerghen.

't Geslach de Geboordtplaets, tydt, leven ende werken van Karel van Mander, schilder en poeet, Mitsgoders zyn overleyden ende begraeffenis. Amsterdam, 1618. — *Biographie des hommes remarquables de la Flandre occidentale.* Bruges, 1844, t. II, p. 213. — Van Duyse, *Karel Van Mander (Belgisch Museum voor de Nederduysche taal- en letterkunde).* Gent, 1842, pp. 5 et suiv. — L.-G. Visscher, *Bibliographie betreffende K. Van Mander (Historisch tijdschrift).* Utrecht, 1841, p. 78. — Burman Becker, *Communication sur la famille Van Mander dans la « Kronijk van het historisch genootschap, gevestigd te Utrecht »*, 1856, t. III, p. 62; 1857, p. 326. — H. Hymans, *Le livre des peintres.* Paris, 1884, t. I, Introduction. — *Bibliotheca belgica.* Gand, 1880, t. XVIII, p. 189.

MANDER (Charles VAN), dit « le jeune », peintre, dessinateur et fabricant de tapisseries de haute lice, né à Courtrai en 1579, mort à Delft le 13 juin 1623, bien que les registres mortuaires donnent la date du 26 février. Fils aîné du peintre historien C. Van Mander (voir ci-dessus), Charles Van Mander II est l'enfant que portait dans ses bras Louise Buse pendant le trajet mouvementé de Meulebeke à Courtrai. Élève de son père à Haarlem et sans doute aussi à Amsterdam, Charles se fixa à Delft, où François Spierincx, d'Anvers (1549-1630), un ami de son père, avait érigé une fabrique de tapisseries. De 1604 à 1615, Van Mander travailla pour lui, sans arriver, semble-t-il, à amasser grand bien. Marié en 1608 à Cornélie Rooswyckx et père de nombreux enfants, le peintre, en majeure partie par sa faute, tomba dans la misère, au point que Spierincx, dans une déclaration authentique, affirme lui avoir, à plus d'une reprise, envoyé les choses les plus nécessaires à la vie. Van Mander n'en accusait pas moins son patron de l'avoir laissé dans le dénuement. Quoi qu'il en soit, en l'année 1615, un gentilhomme

hollandais, N. Snouckaert-Van Schrapplan, monta une fabrique concurrente à celle de Spierincx, avec Van Mander comme directeur. Il mettait dans l'affaire au delà de 85,000 florins. Les commandes affluèrent. Christian IV, roi de Danemark, peu satisfait des travaux confiés à Spierincx, demanda à Van Mander jusqu'à vingt-six pièces de tapisseries pour décorer son château de Frederiksborg. Parti de Delft le 22 septembre 1616, l'artiste qui, pendant toute la durée de son séjour en Danemark touchait du roi un salaire quotidien d'une couronne, se vit conduire dans les diverses parties du royaume, là où s'étaient passés les faits mémorables qu'il aurait à retracer en des tentures destinées à décorer la grande salle des fêtes du château royal. De retour à Delft au mois de février 1617, Van Mander repassait en Danemark au mois d'octobre 1619, apportant avec lui dix-huit pièces de sa tenture qu'il put livrer entièrement finie l'année suivante. Le roi en fut extrêmement satisfait. Voici, d'après une liste conservée aux archives danoises, les sujets des tapisseries que l'incendie du 17 décembre 1859 est malheureusement venu anéantir : *Couronnement du Roi Christian IV à Notre-Dame à Copenhague* (29 août 1596); *Le Roi traverse un arc de triomphe ; Prise de Colmar* (3 mai 1611); *Victoire remportée par les Suédois* (17 juillet 1611); *Déroute des Suédois à Wisby* (20 juillet 1611); *Prise de Colmar* (3 août 1611); *Combat naval du 1er septembre 1611 ; Débarquement à West-Gothland ; Victoire de Wiltoë* (11 février 1612); *Siège d'Elburg* (5 mai 1612); *Prise d'Elburg* (24 mai 1612); *Chute du Gouvernement danois à Oland* (13 mai 1612); *Victoire de Borkholm* (1er juin 1612); *Prise de Guldburg* (11 juin 1612); *Prise de Borkholm* (11 juin 1612); *Déroute de la flotte suédoise* (1er septembre 1612); *Prise de Travemunde* (6 octobre 1612); deux pièces représentant l'une les *Soldats buvant*, l'autre les *Soldats jouant ;* enfin deux autres pièces d'un *Soldat armé* avec la devise du roi : *Regnum firmat pietas,* et la signature *Karel Van Mander fecit,* 1620.

Violent de caractère, d'habitudes intempérantes, Van Mander donna de justes sujets de plainte à Snouckaert, lequel, finalement, lui substitua Martin Van Bocholt. A l'époque de sa mort (13 juin 1623), sa situation était si précaire que M. Bredius incline à croire qu'il aurait mis volontairement fin à ses jours. Cornélie Rooswyckx, restée veuve, se vit contrainte bientôt de suivre un procès en Danemark, où Snouckaert, créancier de son époux pour des sommes importantes, avait mis arrêt sur la partie des travaux que devait encore payer le roi Christian. Elle se mit donc en route, accompagnée de son frère et de tous ses enfants. L'action dura plusieurs années, au cours desquelles l'aîné des fils, Charles, comme son père et son aïeul, donna des preuves d'un talent qui décida de son avenir. Il fut un des peintres notables du Danemark, où il acheva sa carrière en 1672. Il y avait de lui au château de Frederiksborg un nombre considérable de portraits qui tous périrent dans l'incendie de 1859. Ses œuvres se rencontrent dans les galeries danoises, également dans celles du nord de l'Allemagne. Il a aussi gravé à l'eau-forte.

Bien que Charles Van Mander II soit inscrit comme peintre à l'huile parmi les peintres de la Gilde de Saint-Luc à Deft, en 1613, il semble avoir

voué sa vie presque entière à l'exécution des patrons de tapisseries. Ses œuvres étaient, paraît-il, fort recherchées, et si l'on en juge par les rares spécimens de son talent qui ont survécu, elles méritaient de l'être. Une superbe tapisserie, *La Défaite de Porus,* parut à la vente du prince Demidoff de San Donato; cette pièce était datée de 1619. Une autre tenture, non moins belle, *L'Incendie de Rome,* qui fait partie de la collection Somzée à Bruxelles, donne l'idée la plus avantageuse du talent de ce peintre en quelque sorte oublié. De ses compositions exécutées pour le roi de Danemark, des fragments ont été reproduits par le peintre danois Lund; ce sont des morceaux de grand style, semblant indiquer que leur auteur a vu les maîtres transalpins. Nous n'avons toutefois aucun indice d'un séjour du jeune Van Mander en Italie. Il est vrai que son père dut suppléer dans la mesure du possible à cette lacune de son éducation en des temps où l'artiste n'était envisagé comme complet que pour autant qu'il eût fait ses études à Rome et à Florence. Si Charles Van Mander le jeune n'appartient plus à notre pays que par la naissance, on peut dire qu'il a fait honneur au nom flamand à l'étranger.

Kronijk van het historisch genootschap, gevestigd te Utrecht, t. III, 1856, p. 62; 1857, p. 326. — *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis.* Rotterdam, 1884-1887, t. VI, p. 6. — Bredius, *De Tapijtfabriek van Carel Van Mander, de Jonge, te Delft (Oud Holland),* t. III, 1885, pp. 1 et suiv. — *Le Livre des peintres,* par H. Hymans, t. I, Introduction. — *L'Art,* Paris, 1880, t. I, où figure une reproduction de la tapisserie de San Donato.

MANDER (Pierre VAN) ou **MANDERE**, graveur (*voir* **MERICA, Pierre A**).

MANDYN (Jean), peintre, né à Haarlem en 1500, mort à Anvers en 1560. La première date résulte d'une déclaration faite par le maître en 1542; il se dit en cette année-là âgé de 42 ans; la seconde se déduit d'une mention de Van Mander, dans la notice qu'il consacre à Barthélemy Spranger. A l'époque de la mise en apprentissage de ce dernier (1557), Mandyn touchait à la vieillesse. Il mourut dix-huit mois après. Jusqu'à ce jour, on ne possède aucun renseignement sur la partie de l'existence de Mandyn écoulée en Hollande. On ignore également la date de sa venue à Anvers, et les registres de la Gilde de Saint-Luc ne mentionnent point son admission dans ce corps artistique. Seulement, de 1530 à 1557, il reçoit plusieurs élèves, parmi lesquels Gilles Mostaert, le paysagiste, et Barthélemy Spranger, le fameux peintre de sujets religieux et allégoriques cité plus haut. Aucune œuvre de Mandyn n'a subsisté pour donner la mesure de son talent. Il travaillait dans l'esprit de Jérôme Bosch, Van Mander l'affirme, sans toutefois désigner ses peintures. Le consciencieux historien ajoute qu'il était pensionnaire de la ville d'Anvers, assertion confirmée par les recherches de M. F.-J. Van den Branden. En 1555 et en 1559, en effet, Mandyn figure dans les comptes scabinaux comme peintre en titre de la ville. Ce fut chez notre artiste que Pierre Aertsen logea

en arrivant à Anvers. Chose singulière, Van Mander, en signalant ce fait, n'est point persuadé qu'il se rapporte au maître de Haarlem. Il s'agirait, croit-il, d'un second Mandyn, d'origine wallonne. Quoi de plus vraisemblable, au contraire, que le séjour de Pierre Aertsen chez un compatriote jouissant précisément d'une haute notoriété dans la ville où l'appelaient ses études? Au surplus, l'histoire des arts n'a retenu que le nom d'un seul Mandyn, celui qui fait l'objet de la présente notice. M. Van den Branden a recueilli la mention d'une commande faite en 1537 par l'évêque de Dunkeld, en Ecosse, à Jean Mandyn. La peinture était destinée à décorer la tombe du prélat que devait sculpter Robert Moreau, artiste anversois, dont les œuvres restent à déterminer.

Van Mander, *Het Schilderboeck.* — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* 1883, pp. 161 et suiv.

MARC VAN GHISTELE ou **VAN GESTEL,** peintre, aussi peintre-verrier et sculpteur, né sans doute à Gand, au début du XVe siècle, mort à Courtrai en 1475. Fils de Jean ou, selon d'autres, de Marc, sculpteur dont le nom se rencontre dans les inventaires gantois de 1404, Marc Van Ghistele n'est connu aujourd'hui par aucune création positive. Un inventaire des œuvres d'art et du mobilier de l'évêché de Gand, dressé en 1662 par les chanoines Augustin de Vicq et Philippe Blyleven, atteste qu'à cette époque le palais de l'évêque conservait une peinture de Van Ghistele, *La Vierge et l'enfant Jésus.* Ce tableau a disparu. Il provenait du château de Loochristy, résidence d'été des évêques. Comme tous les maîtres de son temps, Van Ghistele faisait indifféremment des travaux artistiques et d'autres d'une nature beaucoup moins relevée. Il semble avoir travaillé de bonne heure pour la ville de Courtrai, bien qu'il n'ait dû se fixer dans cette ville qu'à dater de 1454, vu qu'en la même année, il fonctionnait encore comme juré de la Gilde de Saint-Luc à Gand. Van Ghistele avait, d'ailleurs, pris pour femme une Courtraisienne, Barbe Hazen. La liste de ses travaux est passablement longue. En 1429, conjointement avec son frère, il exécutait pour la maison des échevins à Courtrai, un *Jugement dernier;* en 1430, associé à Jean Van Caudenberghe, il donnait à l'église de Ruysselede un retable important, avec doubles volets, représentant à l'extérieur les *Prophètes qui ont annoncé les destinées de la Vierge,* la *Verge de Jessé,* les *Épisodes de la vie de Marie et ceux de la vie du Christ.* On ne dit point que ces peintures fussent exécutées à l'huile. La même année 1430, il dorait la grande croix de l'église Saint-Martin, à Courtrai, et l'ornait des figures de la Vierge, de saint Jean et de la Madeleine. En 1442, il livrait une verrière pour la salle des échevins, à Courtrai, et décorait les bannières du beffroi des Halles; en 1445, il donnait le tableau du maître-autel de Saint-Martin et restaurait un *Kinderbedde,* sans doute une *Nativité.* Quatre vitraux pour la *Vierschaar* avaient été exécutés par lui l'année précédente; en 1455, pour une nouvelle chapelle à Saint-Martin, il sculpta et peignit les images de saint Éloi, de saint Jean-Baptiste, de sainte Barbe et de saint Antoine; il fit, en outre, la croix de la

même chapelle. En 1457-1465, il peignit la voûte et divers pilliers de l'église et, en 1458, fit une image de la Vierge pour le « Hazelaertooren »; il sculpta et dora une croix pour le maître-autel de Saint-Martin en 1463, décora les clefs de voûte de la salle du chapitre, sculpta et peignit le retable du maître-autel (1466) et livra un vitrail en 1469. Enfin il peignit et dora le tabernacle de Saint-Martin en 1472.

Encore omettons-nous de cette liste les travaux d'ordre manuel assez nombreux dont fut chargé le laborieux artiste. Il paraît, du reste, avoir amassé quelque bien, car les comptes de Saint-Martin établissent que son service funèbre coûta la somme, considérable pour le temps, de 12 livres.

De Busscher, *Recherches sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles*. Gand, 1859, pp. 154-155. — Frans de Potter, *Geschiedenis der stad Kortryk*. Gent, 1876, t. IV, pp. 375-376.

MARINUS CLAESZOON, mieux connu comme **MARINUS DE ZEEUW** (le Zélandais) ou de **ROMERSWAEL,** peintre, originaire de cette dernière ville, aujourd'hui submergée, dans l'île de Walcheren. Né vers 1497, d'un père également peintre, Claes de Zierickzée, inscrit à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1509, Marin figure à son tour comme élève de Simon Van Daele, peintre sur verre. Mentionné par Guichardin parmi les maîtres notables des Pays-Bas, « Marino di Sirissea » (« di Siressia », pour Vasari), Marinus est, en outre, cité élogieusement par Van Mander. L'historien de la peinture néerlandaise, faute de connaître les dates de naissance et de mort du personnage, assure qu'il était contemporain de Frans Floris et caractérise sa manière en la disant « plus dure qu'agréable ». Les dates relevées sur les tableaux de Marinus embrassent une période de quarante ans, de 1521 à 1560. Il a fallu, pour établir l'identité du maître, l'effort successif d'un groupe de critiques passablement serré. Waagen allait jusqu'à inventer un peintre Maximin ayant travaillé à Bâle; Clément de Ris lisait Maxing ou Maring. Ce fut Otto Mündler qui mit les chercheurs sur la voie (*Journal des Beaux-Arts,* 1863, p. 127), mais Siret se crut autorisé à admettre dans le *Dictionnaire des peintres* le « Maximin » de Waagen, conjointement avec Marinus. Sans conteste possible, il s'agit d'un des maîtres les plus typiques du XVIe siècle. Sa technique est d'ordre supérieur, et s'il tend à pousser l'expression jusqu'à la grimace, son étude de la physionomie humaine n'en est pas moins admirable; sa précision dans le détail nous procure une vaste somme d'informations sur les mœurs et le caractère du temps, rendu avec la plus scrupuleuse fidélité. Nous dirons, au surplus, pour donner la mesure de la valeur du peintre, que plus d'une fois ses œuvres ont été confondues avec celles de Quentin Metsys, même de Holbein. Mais la limite de ses sujets est restreinte. En dehors d'une *Madone* au Musée du Prado, nous ne connaissons de lui que des figures à mi-corps, de grandeur naturelle, de *Saint Jérôme en méditation,* de banquiers usuriers ou des receveurs de taxes dont la fréquente répétition suggère forcément l'idée que les épisodes de l'espèce,

attribués à Q. Metsys, émaneraient peut-être du pinceau de Marinus. Plus d'un auteur incline à croire que le *Saint Jérôme* attribué à Metsys, au Musée de Berlin (474B), est l'œuvre de Marinus, chose acceptable, vu l'analogie de sujet et de manière.

Marinus a fait emploi, pour illustrer les missels, souvent introduits dans ses peintures, de compositions d'Albert Dürer. Il eut de bonne heure ses copistes. Dans l'inventaire après décès du peintre Bernard de Ryckere, dressé dès 1590 et publié par M. P. Génard, figure la mention d'un tableau de *Changeurs* de Marinus et « sa copie ». A s'en tenir aux dates inscrites sur ses œuvres, Marinus aurait cessé de travailler après 1560. Nous recueillons toutefois cette mention que, le 23 juin 1567, « Marinus Claeszoon » de Romerswael fut condamné à Middelbourg pour avoir participé à la dévastation de la Westmunsterkerck au mois d'août précédent. La sentence l'oblige à suivre la procession en chemise, un cierge à la main, et à être ensuite banni de la ville l'espace de six ans. Nous ignorons en quel lieu le peintre alla finir ses jours.

Les tableaux actuellement déterminés de Marinus sont en petit nombre. La figure de *Saint Jérôme* se répète deux fois au Musée de Madrid, dont une fois avec la date de 1521; on la retrouve ensuite avec la date de 1533 et la signature *Opus Marini de Romerswael*, au Musée de l'Académie de Saint-Ferdinand, dans la même ville; encore au Musée de Séville; chez M. De Becker, à Louvain (1541); ensuite au Musée de Douai; dans la Galerie impériale de Vienne et, de plus, peut-être, à Berlin. Des *Changeurs* et des *Receveurs de taxes*, à la Pinacothèque de Munich (1538 et 1542); Madrid (1548); Nantes (1548); Londres (sans date); Anvers (attribué à Q. Metsys); Valenciennes, marquis de Lansdowne (attribué à Holbein); Musée impérial de Vienne; Musée de Copenhague (1560). *La Vierge et l'enfant Jésus*, sous le monogramme faux d'Albert Dürer, au Musée de Madrid.

Van Mander, *Het Schilderboeck*. — Max Rooses (traduction Reber), *Geschichte der Malerschule Antwerpens* (Munich, 1881, pp. 82-83). — Fernand Petit, Burton, Houdoy, Sigurd Muller, notes dans la *Chronique des beaux-arts*. Paris, 1879, pp. 217, 230 et 265. — H. Hymans, *Marin le Zélandais de Romerswael* (*Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 1884, p. 211). — Le même, *Le Livre des peintres*, t. II, Paris, 1883, pp. 83 et suiv. — Le même, le Musée du Prado (*Gazette des beaux-arts*. Paris, 1893).

MARINUS, également désigné sous le nom de **VAN DER GOES** et de **ROBIN,** graveur, né à Londres (?) en 1599, mort à Anvers le 27 avril 1639. Les prénoms d'Ignace-Corneille, que quelques auteurs se sont aventurés à donner au personnage, sont de pure fantaisie, par la raison bien simple que Marinus n'est pas un nom patronymique, mais un prénom. Admis à la Gilde anversoise de Saint-Luc, à Anvers, en 1630-1631, comme élève de Lucas Vorsterman, « Marinus Robin » avait peut-être travaillé déjà sous l'illustre chalcographe en Angleterre même. Le retour de Vorsterman à Anvers était de la veille. Notre hypothèse se trouve fortifiée par la circonstance que, dès l'année suivante, Marinus — c'est de ce nom seul qu'il signe

ses planches — était franc-maître, recevait des élèves et se signalait comme un des meilleurs interprètes des œuvres de Rubens. C'est de lui, notamment, que procèdent les deux splendides estampes des *Miracles de saint Ignace* et de *Saint François-Xavier*, d'après les chefs-d'œuvre de Rubens ornant aujourd'hui le Musée impérial de Vienne. Marinus a signé encore une belle reproduction de la *Fuite en Égypte* du maître, l'effet de nuit appartenant au Louvre. Moins heureux dans une *Madeleine*, sa seule estampe d'après Van Dyck, il se signale comme un artiste de grand style dans les reproductions du *Martyre de sainte Apollonie* et de l'*Adoration des Bergers*, d'après Jordaens. L'école d'Anvers vit peu de manifestations de cette importance sortir de ses presses. Bien que sensiblement influencé par Vorsterman, Marinus fait preuve d'une somme considérable d'initiative. Sa taille légère et pittoresque s'adapte avec un vrai bonheur au style des œuvres qu'il est appelé à traduire. Très coloriste, en outre, il parvient à harmoniser ses planches avec un art dont nul avant lui, son maître excepté, n'avait donné l'exemple. Les planches du *Martyre de saint Apollonie* et de l'*Adoration des Bergers* font encore partie de la chalcographie du Louvre. (Catalogue, nos 678, 681.) La *Fuite en Égypte*, le *Saint Ignace* et le *Saint François-Xavier* furent insérés en 1808 dans le recueil des œuvres de Rubens paru à Amsterdam. Nous ignorons ce que ces œuvres sont devenues. En dehors des créations déjà citées, Marinus a gravé d'après Jean Van den Hoecke une *Sainte Famille* et le *Portrait équestre du Cardinal-Infant*, ce dernier pour le livre de Diego Aedo y Gallarte : *Viaje del infante Cardenal*, publié à Anvers en 1635, par Cnobbaert, ouvrage dont le titre, dessiné par Rubens, est de même son œuvre. On possède également de lui des sujets de genre d'après Adrien Brouwer, Corneille Sachtleven, M. Zorg (Rokes) et Théodore Van Thulden. Son œuvre compte au plus une quinzaine de pièces, circonstance expliquée par une carrière fort courte. Le *Manuel* de Le Blanc attribue à Marinus, une *Sainte Catherine*, grande estampe d'après Jordaens. Il y a là évidemment une confusion avec la *Sainte Apollonie*. Nous n'avons jamais rencontré la *Madone* que, selon Kramm, il aurait gravée d'après Michel-Ange de Caravage. En revanche, il a gravé d'après le même peintre un *Saint Jérôme en pénitence*, pièce peu commune.

L'obituaire de l'église Saint-Jacques, déposé à l'état civil, à Anvers, enregistre, sous la date du 27 avril 1639, le décès et l'inhumation de Marinus Van der Goes, demeurant rue de Hoboken, « à côté du collège des Irlandais ».

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc*, t. II, p. 16. — *Catalogue du Musée d'Anvers*, 3e édit., 1873, p. 24. — H. Hymans, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*. Bruxelles, 1879, pp. 409 et suiv. (in-8o). — Idem, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Lucas Vorsterman*. Bruxelles, 1893.

MATTHYSSEN (Abraham), peintre, né à Anvers en 1581, mort dans la même ville en 1649. Élève de Tobie Verhaecht en 1591, Matthyssen ne sollicita son admission parmi les francs-maîtres qu'en l'année 1619, ce qui

s'explique par un long séjour qu'il fit à l'étranger. Les recherches de M. F.-J. Van den Branden ont établi qu'en effet, de 1603-1619, notre artiste fut absent d'Anvers; qu'en outre, il s'en éloigna de nouveau après avoir reçu la maîtrise pour ne revoir sa ville natale qu'en 1623. Nous ignorons en quels lieux il avait résidé, et, chose digne de remarque, c'est dans les seules églises d'Anvers que se rencontrent les productions de son pinceau; encore y sont-elles en petit nombre. La meilleure toile de Matthyssen, *La Mort de la Vierge*, fut peinte en 1633 pour orner le revers du maître-autel de la cathédrale. C'est une page absolument distinguée et dont le caractère individuel est digne d'éloges, à ce moment de l'école anversoise, si complètement gagnée aux principes de Rubens. La chapelle de la rue de l'Empereur, à Anvers, conserve une *Assomption* de notre artiste; enfin, le tombeau de Bonaventure Peeters († 1652) à l'église d'Hoboken, non loin d'Anvers, est orné du portrait de ce maître, dû au pinceau de Matthyssen. Membre du tiers ordre de Saint-François, l'artiste voulut être enseveli dans la robe du susdit ordre. Il avait peint, pour décorer son épitaphe à l'église des Récollets, *Saint François agenouillé devant la Vierge et l'enfant Jésus*. Ce tableau fut enlevé par les Français en 1794 et semble avoir été restitué en 1815. Nous ignorons où il a passé. A l'église d'Ackerghem, à Gand, se trouve une *Annonciation*, par Matthyssen. Il n'est fait mention d'aucune autre toile de l'artiste. Les peintures — des tableaux d'accessoires - qu'on lui a jadis attribuées aux Musées de Dresde et de Schwerin et où figure la signature « Broder Matthyssen », portent les dates postérieures à sa mort. On ne peut confondre non plus Abraham Matthyssen avec un homonyme rencontré à Rome, par Abraham Genoels, dans la Gilde des peintres néerlandais, où il avait reçu le surnom de « Vroome », le Pieux. Cette rencontre eut lieu en 1674. Matthyssen, dont la situation de fortune était, semble-il, fort satisfaisante, s'était formé une remarquable galerie de tableaux. Il possédait notamment une effigie de Rubens dans sa jeunesse, peinte par le maître lui-même. Cette galerie fut dispersée à la mort de son propriétaire. Matthyssen forma de nombreux élèves dont aucun n'arriva à la célébrité.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Piron, *Algemeene levensbeschryvingen der mannen en vrouwen van België.* Malines, 1860. — Gérard Berbie, *Description des principaux tableaux, sculptures et autres raretés des plus fameux et anciens maîtres qui se trouvent dans les églises et couvents de la ville d'Anvers* (1755).

MEGAN (G.-E.), peintre, dont l'origine flamande est admise par un grand nombre d'auteurs, mais dont les productions se rencontrent exclusivement en Autriche. Le catalogue de la ci-devant Galerie du Belvédère, aujourd'hui Galerie impériale, à Vienne, assure que Megan se fixa dans la capitale autrichienne vers 1616. Dans les Pays-Bas, c'est vainement que nous avons cherché la trace d'un artiste de ce nom. Tout porte à croire qu'il s'agit en réalité de Meganck, plutôt Meeganck, Renier, né à Bruxelles et baptisé à Sainte-Gudule en mars 1607 comme fils de Jacques et d'Élisabeth de Loose, à

moins qu'il ne s'agisse de Renier, fils d'Antoine et de Madeleine van Grimberghen, baptisé à Notre-Dame de la Chapelle le 14 septembre 1637. Le premier se trouve inscrit à la corporation des peintres de sa ville natale en qualité d'élève de Godefroid Reegaerts, en 1618; le second, réclame son admission en 1656, comme élève de Léo van Heil. Il est d'autant mieux permis de croire que l'un ou l'autre doit être identifié avec celui qui fait l'objet de la présente notice, que l'inventaire de l'ancienne Galerie épiscopale d'Olmutz, dressé en 1691, mentionne expressément « Renier Megan ». Nous ne serions pas éloigné de croire que Renier Meeganck accompagna en Autriche l'archiduc Léopold-Guillaume lors du départ de ce gouverneur général de nos provinces pour son pays natal (1656). On trouve au Musée impérial, à Vienne, trois paysages inscrits au nom de Megan. Le n° 998, *Site boisé traversé par une chasse au cerf,* mesure 97 centimètres de large sur 73 centimètres de haut; le n° 999, *Intérieur de forêt, avec des voyageurs dépouillés par des brigands,* fond de montagne, mesure 1m56 de large sur 97 centimètres de haut. Le n° 1000, enfin, *Campement de bohémiens dans un bois,* mesure 1m55 de large sur 97 centimètres de haut. Dans la Galerie du prince de Lichtenstein, toujours à Vienne, figure un *Paysage avec ruines,* largeur 1m67, hauteur 96 centimètres. M. Th. de Frimmel signale d'autres créations du peintre dans les Galeries de Hermannstadt, en Transylvanie, et à Vienne dans les collections Walch, Lahousen, Birckenstock, enfin dans la Galerie Harrach. C'est aux recherches du même auteur qu'on doit de savoir que Megan avait pour prénom Renier. En Belgique, nous n'avons pu découvrir jusqu'ici aucune œuvre portant la signature du peintre.

T. von Frimmel, *Kleine Galerie Studien,* neue Folge. Vienne, 1894, p. 54. — Idem, *Monatsblatt des Alterthums Vereins zu Wien,* 1891, p. 119. — Idem, *Mittheilungen aus der Gemälde-Sammlungen von Alt Wien.* — Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* Gemälde, t. II. Wien, 1884.

MELAR (Adrien), MELAER ou **MILLAERT,** graveur, né à Anvers le 18 décembre 1633, mort dans la même ville le 27 août 1667. C'est sous le nom de Millaert que la Gilde de Saint-Luc d'Anvers — David Teniers étant doyen — admit en 1645-1646 notre graveur comme apprenti. La franchise ne lui fut accordée que onze ans plus tard, en 1657-1658. Un si long intervalle s'explique évidemment par la jeunesse du récipiendaire. Son maître? Nous l'ignorons. Les travaux de Melar n'étaient pas faits pour inspirer à son éducateur un bien vif orgueil, d'autant que la gravure anversoise, à ce moment encore, comptait dans ses rangs de superbes artistes que leur participation à l'œuvre de Rubens avait mis au premier rang des graveurs.

En quelque mesure, Melar se ressent de l'influence de ces maîtres. Son nom même figure au bas de diverses estampes d'après Rubens, mais l'audace de pareilles entreprises ne donne que plus d'évidence à la faiblesse de leur auteur. Aussi s'explique-t-on le peu d'empressement des aspirants graveurs à se mettre sous sa direction. Seul, un François Keldermans, inscrit en 1660-1661 comme entré dans son atelier, sollicite son admission à la Gilde de

Saint-Luc. Interprète fréquent d'Abraham Van Diepenbeck, Melar, ouvrier passable, s'élève rarement ou jamais au rang d'artiste. Entre les mieux venues de ses estampes, il nous serait difficile de signaler une production où s'accuse une personnalité de quelque valeur.

Les morceaux dont il émaille la *Kerkelycke historie van de geheele werelt*, du P. Corneille Hazart (Anvers, Cnobbaert, 1667), sont tout au plus d'une netteté suffisante. Diepenbecke, l'auteur des dessins, dirigea sans doute l'exécution des planches où Melar eut pour collaborateurs Adrien Lommelin, Jacques Neefs, Gaspard Bouttats et quelques autres représentants secondaires de l'école anversoise. Le livre du P. Hazart parut l'année même de la mort du graveur, dont les planches sont, dans ce recueil, invariablement signées Melaer. La forme Melar semble distinguer ses œuvres antérieures. On possède de la main de notre artiste quelques portraits : Don Juan d'Autriche, un moyen et un petit portrait de François de Moura, marquis de Castel, Rodrigo, un Ferdinand III assez vigoureusement traité, etc. Melar contribua pour quelques planches au *Theatrum Pontificum, Imperatorum, Regum*, etc., de P. de Jode, dont le nom, rapproché de la date de l'ouvrage (1652), tend à faire croire que c'est à lui que le graveur dut son éducation. Les gravures de Melar, d'après Rubens, ne font, pour la plupart, que répéter des œuvres antérieures de Pontius, Bolswert, Pierre de Ballin. Elles ne sont point communes, et M. Voorhelm-Schneevoogt, dans son catalogue des estampes d'après le grand peintre anversois, en mentionne diverses qu'il déclare n'avoir jamais rencontrées. Pour ce qui concerne le *Christ en Croix*, décrit sous le n° 340 du Nouveau Testament, il y a lieu de faire observer que cette planche, la meilleure — la moins mauvaise, si l'on préfère — des œuvres de Melar, existe au Cabinet des Estampes de Paris et porte pour toute signature l'initiale M. Il ne faut donc pas se hâter de suivre Ch. Le Blanc dans son attribution à Melar.

Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes*, t. II, p. 640. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*. Anvers, 1874-1875.

MENSAERT (Guillaume-Pierre), peintre et graveur, né à Bruxelles, baptisé à Sainte-Gudule le 15 octobre 1711 comme fils de Guillaume et d'Élisabeth Van der Linden, mort dans la même ville après 1777. Élève de Victor-Honorius Janssens, et porté comme tel sur la liste des membres de la Gilde des peintres en 1732, Mensaert obtint la maîtrise le 23 juin 1740. Il se voua à la peinture religieuse et au portrait. Ses œuvres, dans l'un comme dans l'autre genre, font défaut. Aucune de celles qui, originairement, décoraient des églises ou des chapelles aujourd'hui supprimées, n'a trouvé asile dans un musée de notre pays ou ailleurs. Nous n'avons, pour apprécier la valeur de Mensaert, qu'un petit nombre d'estampes dont le style peut, en quelque mesure, servir à caractériser les tendances de l'artiste.

Intéressant par sa date est un portrait de Jean-Laurent Krafft (voir ce nom), deux fois reproduit par la gravure et sous l'un des exemplaires duquel on lit : *Jean-Laurent Krafft, historiographe, le 10 novembre 1694. Mensaert*

pinxit 1736. Cette pièce exécutée à l'eau-forte très probablement par le peintre lui-même, ne diffère de sa répétition au burin que par l'absence d'une bibliothèque et d'un rideau sur lesquels, dans cette nouvelle version, s'enlève le personnage. Cette fois le nom de Mensaert est simplement suivi du mot *pinxit* et précédé de quatre vers latins. Jugé par ce morceau tracé d'une pointe fort gauche, Mensaert appartient, comme portraitiste, à l'école dont Rigaud peut être envisagé comme le suprême régulateur. Krafft, vu de trois quarts, est drapé dans un manteau fort peu de circonstance. Sa main droite repose sur une pile de volumes dont l'un porte sur la tranche le mot *Mithologie,* tandis que la main gauche, naissant d'une manchette plissée, fait un geste démonstratif. Nous nous sommes demandé, à la vue de ce portrait, si Mensaert ne serait pas l'auteur de l'effigie d'Antoine Coppens, ornant la galerie historique du Musée de Bruxelles. Le frontispice, également gravé à l'eau-forte, du *Peintre amateur et curieux,* un livre que fit paraître Mensaert en 1763, est une allégorie à la gloire de Charles de Lorraine. Le médaillon du Gouverneur général, supporté par Minerve, est, en outre, soutenu par une figure emblématique de la peinture. Le morceau, à quelque point de vue qu'on l'envisage, est d'une faiblesse extrême. Nous ne contredirons pas l'auteur du livre que décore cette médiocre image, lorsqu'il qualifie son travail de « très utile ». En effet, le *Peintre amateur et curieux* a pour sous-titre : *Description générale des tableaux des plus habiles maîtres qui font l'ornement des églises, couvents, abbayes, prieurés et cabinets particuliers dans l'étendue des Pays-Bas autrichiens.* Il passe successivement en revue Bruxelles, Malines, Anvers, Lierre, Louvain, Assche, Alost, Termonde, Gand, Bruges, Courtrai, Dixmude, Furnes, Bergues-Saint-Winnocq, Lille, Tournai, Ninove, Grammont, Enghien, Hérinnes, Léau, Mons, Villers et Namur. Le volume se termine par un *Discours au public et aux jeunes peintres sur la peinture.* La préface glorifie Charles de Lorraine, comparé à Louis XIV dans la protection éclairée qu'il accorde aux arts. Assez mal réalisé, le programme que s'était donné l'auteur fut repris, à peu d'années d'intervalle, par son confrère Jean-Baptiste Descamps. Bien qu'il s'en défende, ce dernier, dans le *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* paru à Rouen, en 1769, ne fait que copier presque servilement son devancier. C'est ce qu'observe très justement François Mols dans une note manuscrite placée en tête d'un exemplaire du livre de Descamps, appartenant à la Bibliothèque royale. « L'auteur parle du travail de son prédécesseur dans cette carrière, comme d'un ouvrage peu ressemblant au sien, où, de fait, il se trouve quelques descriptions ressemblant au sien, où, de fait, il se trouve quelques descriptions de plus, mais, au reste, quoi qu'il en dise, il l'a si bien copié qu'il le suit même dans les fautes qu'il commet en plusieurs endroits ». Ainsi s'exprime Mols.

Le *Peintre amateur et curieux* nous fournit sur son auteur quelques renseignements dignes d'être recueillis, car ce sont, en somme, à peu près les seuls qu'on ait sur Mensaert. En 1737, celui-ci avait visité la Hollande, car en cette année il assistait à la vente de la galerie du bourgmestre Schuylen-

burg, à la Haye. Nous apprenons que sur sept toiles qui, aux Jésuites de Bruxelles, décoraient la chapelle de la Sodalité des gens mariés, cinq étaient son œuvre et représentaient des sujets de la vie de la Vierge. Les autres étaient de H. Van Welle, un peintre aussi complètement oublié que Mensaert lui-même. Aux Dominicains, celui-ci avait un *Couronnement d'épines* et une *Purification de la Vierge* faisant partie des Mystères du Rosaire, suite à laquelle avaient concouru E. Pery, J.-B. Thibaut, C. Grangé, Disbecq, Zelhorst et d'autres dont Mensaert lui-même ignorait le nom. Ces peintures ornaient les basses nefs de l'église. Dans la chapelle de la Cour, au-dessus des portes, aux deux côtés de l'autel, Mensaert avait peint, dans des niches simulées, les figures des prophètes Isaïe et Jérémie. Enfin, dans la chapelle Sainte-Anne, sous les croisées, étaient l'*Adoration des Mages* et la *Purification de la Vierge*, œuvres de son pinceau.

Par le fait des bouleversements survenus depuis sa publication, le *Peintre amateur et curieux* est devenu un livre d'incontestable utilité pour l'histoire des arts en Belgique. Toutefois on ne peut le suivre qu'avec réserve. Mensaert est loin d'être d'une précision rigoureuse, sans compter qu'il se dispense fréquemment de nous donner, comme il l'annonce, la description des œuvres réunies dans une même église. C'est ainsi notamment que, sous prétexte qu'il n'y a à voir aux Annonciades de Bruxelles que la seule *Adoration des Mages* de Rubens, il se dispense de franchir le seuil du temple! Il est, d'ailleurs, assez mal renseigné sur les maîtres anciens, parle de la « troisième » femme de Rubens, de « Rymbrand », d' « André » Ostade et d' « Antoine » Brouwer. Sur quelques-uns de ses contemporains, en revanche, V.-H. Janssens, son maître, et les Van Orley, il fournit des renseignements biographiques intéressants. Nous ignorons la date de la mort de Mensaert. En 1777, le *Nieuwen Verlichter der konst schilders, vernissers en vergulders*, publié à Gand, le mentionne comme habitant Bruxelles, près de la chapelle de Saint-Jean, c'est-à-dire Saint-Jean de Latran, chapelle située dans le voisinage des Augustins, en face de la Tour bleue.

En qualité de graveur, Mensaert, indépendamment des pièces décrites plus haut, est généralement désigné comme l'auteur de quelques eaux-fortes d'après Rubens. Ces pièces sont anonymes, mais leur attribution semble justifiée; elle émane d'un contemporain, le conseiller Del Marmol. Peu communes et précieuses à titre de renseignement, elles sont d'un travail très maladroit. On en peut dire autant de l'*Enfant Jésus appuyé sur le globe*, d'après Van Dyck, eau-forte authentiquée cette fois par la signature de son auteur.

G.-P. Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*. Bruxelles, 1763, *passim*. — *Nieuwen Verlichter der konstschilders, vernissers en vergulders*. Gent, 1777, t. I. — Notes personnelles.

MERA (Pierre), peintre, dont l'origine hollandaise semble établie, travaillait à Venise au début du XVIIe siècle. Rodolfi, dans ses *Maraviglie dell' Arte*, ouvrage paru en 1648, raconte que l'Aliense, c'est-à-dire Antonio

Vassilacchi, avait peint le portrait de son confrère « flamand », le peintre Pietro Mera. Confondu à tort avec Pierre Meert, de Bruxelles, par Campori et Venturi, Mera se rattachait plus probablement aux Van der Meren, lesquels, en effet, portent assez fréquemment le nom de Méra dans les actes authentiques. La majeure partie de sa carrière paraît s'être écoulée en Italie, où il eut pour protecteur, dit Nagler, le cardinal Louis d'Este. On ne voit pas cependant qu'il soit compris au nombre des artistes dont, au cours de leurs recherches sur les arts à la Cour de Modène, Campori et Venturi ont relevé les noms. Il y eut à Bruxelles des fabricants tapissiers du nom de Van der Meeren. Notre artiste n'aurait-il point, comme beaucoup d'autres Flamands, été associé à quelque *arazzeria* fondée dans ses États, par un prince italien? Bornons-nous à constater que bien des artistes, partis de nos contrées, franchissaient les monts sans esprit de retour. En Italie comme en Espagne, leur nom ne tardait pas à se défigurer, et c'est au hasard, presque exclusivement, qu'on doit d'avoir pu en identifier quelques-uns.

Le cardinal d'Este mourut en 1570. De cette même année, Mera date de Florence un petit tableau de la *Nativité*, peint sur ardoise, appartenant au prince de Lichtenstein, à Vienne. Au Musée des Offices, à Florence, paraît sous sa signature un sujet mythologique, *Pan et Syrinx*, également de petit format. D'après l'inventaire de la collection du Dr Curtoni, de Vérone, dressé en 1662 et que publie Campori, la collection du dit savant contenait de Mera un autre sujet de la Fable. Ridolfi ne nous dit point en quelle année fut exécuté le portrait de l'Aliense dont il fait mention. Ce peintre mourut à Venise en 1629 et il n'est guère présumable que Mera lui survécut, car en fixant aux environs de 1540 la date de sa naissance, il aurait atteint alors l'âge de 89 ans. Quoi qu'il en soit, Mera semble avoir fait à Venise un séjour prolongé. C'est là que se rencontrent ses principales œuvres, notamment à Santa Maria dell' Orte et à San Giovanni e Paolo. Dans la première de ces églises, on voit de lui un *Saint François d'Assise*, dans la seconde, une *Circoncision* et un *Baptême du Christ*. Ces sujets sont représentés de grandeur naturelle et rien, dans le style ou l'exécution, ne ferait soupçonner l'origine flamande de leur auteur.

Ridolfi, *Le Maraviglie dell' Arte*. Venise, 1648, t. II, p. 220. — Campori, *Roccolta di Catalogi ed inventarii inediti*. Modena, 1870. — Zani, *Encyclopedia metodio raggionata delle Belle Arti*. — Nagler, *Künstler Lexikon*.

MERICA (Pierre A), graveur anversois, inscrit à la Gilde de Saint-Luc, en 1557, sous le nom de Pierre Van der Heyden. En effet, Ameringius, Mercinus, Miricinus, Miriginus, enfin Myricinis, noms qu'on relève sur les estampes du maître, ne sont que des variantes du grec *Myrice*, *Myrica*, bruyère Van der Heyden signifiant *de la bruyère*. Bien que l'artiste ait signé Verheyden une de ses pièces, le plus généralement il se sert d'un monogramme où se combinent les majuscules P. A. M. E., dont le déchiffrement tint longtemps en échec la sagacité des iconophiles. De Jongh, l'éditeur hollandais de Van Mander (1764), créait pour la circonstance un graveur

P. Mandere; d'autres opinaient pour P. Martini; d'autres encore, chose plus risquée, pour Martin Petri, l'éditeur anversois. Notre graveur a trouvé place sous ces noms divers dans les anciens répertoires, dans l'*Enciclopedia* du P. Zani, même dans le catalogue Van Hultem. Ce fut Sotzmann qui, le premier, en 1855, apporta la solution du problème, facilitée par la circonstance que, sur une vue d'Anvers, à vol d'oiseau, pièce dont il sera question plus loin, l'énonciation Petrus à Merica se trouve accompagné le monogramme litigieux. Une épreuve de ce plan d'Anvers, d'une rareté insigne, venait alors d'entrer au Musée germanique à Nuremberg.

Pierre Van der Heyden, ou plus probablement Verheyden, naquit sans doute à Anvers, et vraisemblablement vers 1530, date qu'il faudrait envisager comme établie, à s'en tenir au catalogue de la collection Terbruggen, rédigé par l'archiviste d'Anvers Verachter, vers 1870. En réalité, l'absence à l'Hôtel de ville d'Anvers de registres paroissiaux antérieurs à 1567 enlève à l'affirmation l'autorité nécessaire. Ajoutons que les dates livrées par les estampes du maître rendent très acceptable l'hypothèse de 1530. Dès ses premières estampes, datées de 1551, Merica nous apparaît comme un graveur expérimenté. Nulle mention d'apprentissage ne précède ou n'accompagne son accession à la franchise de la Gilde de Saint-Luc, en l'année 1557. On ne peut, dès lors, lui assigner avec certitude un maître. Tout dénote pourtant que ce fût sous les auspices de Jérôme Cock, le génial graveur-éditeur anversois, que se révéla d'abord son talent. Par le fait même, il s'était trouvé de bonne heure en contact régulier avec des graveurs tels que Georges Ghisi, venu tout exprès de Mantoue pour collaborer à l'entreprise de Cock; avec Corneille Cort, Hans Collaert, les frères de Deutecum, F. Huys et d'autres qui, à ce moment, livraient aux presses anversoises un vaste ensemble de reproduction des œuvres de Lambert Lombard, Frans Floris, P. Breughel, Vredeman De Vries, également d'après des maîtres italiens, des morceaux non point toujours irréprochables au point de vue du goût, mais certainement d'une remarquable puissance d'effet et d'expression. A défaut de conseils directs, l'exemple de ces habiles praticiens a dû considérablement agir sur le développement des facultés d'un artiste doué comme l'était notre graveur. Jérôme Cock paraît, d'ailleurs, avoir apprécié ses rares aptitudes, et certainement nul n'obtint de lui des occasions plus fréquentes ni plus favorables de faire valoir son talent. Tout dénote que Pierre Breughel le vieux dessina tout exprès pour les livrer au burin de Pierre Merica, ces pages originales où la verve satirique du grand peintre brabançon s'attaque aux habitudes comme aux travers de son temps. Il eut la bonne fortune de trouver en son graveur un interprète non seulement consciencieux, mais dont il semble que l'esprit fût à l'unisson du sien. Les dessins de Breughel se sont pour la plupart perdus, et nous savons aussi par l'histoire que plusieurs parurent à leur auteur trop osés pour lui survivre. C'est donc à la gravure, en très grande partie, que nous sommes redevables de pouvoir étudier un maître de l'importance de celui dont la signature se rencontre, conjointement avec l'adresse de Jérôme Cock et le monogramme de Pierre à Merica,

sur les compositions typiques des *Vertus* et des *Vices*, de la *Cuisine grasse* opposée à la *Maigre cuisine*, l'*Ane à l'école*, les *Saisons*, l'*Alchimiste* et tant d'autres dont le succès dut être considérable. Quantité de ces pièces furent rééditées à Paris par Paul de la Houve (Van der Hoeven?), tenant boutique au *Palais*, copiées en Allemagne et en Italie, et le plus grand nombre se retrouvent encore dans le commerce cent ans après la mort de leur auteur, leur ancienne adresse, *Aux Quatre-Vents*, ayant fait place à celle de Théodore Galle.

Un succès non moindre accueillit les compositions de Jérôme Bosch, dont Merica, toujours sous les auspices de Jérôme Cock, devint le vulgarisateur. A quelle source étaient puisés les dessins d'un artiste mort depuis un demi-siècle? On ne saurait le dire. Nous nous bornons à constater la place considérable occupée dans l'histoire de la chalcographie nationale par un ensemble d'œuvres qui se détachent en puissant relief sur le fond banal d'une imagerie religieuse où la personnalité des inventeurs ne se dégage pas plus que celle des interprètes. Jérôme Bosch et Pierre Breughel constituent, avec un petit nombre d'autres maîtres, parmi lesquels Hans Bol, ceux que Renouvier appelle « les drôles ». Il semble que leur satire eût besoin de se revêtir de cette forme quelque peu grotesque pour masquer ce qu'elle avait parfois de mordant au fond. A les bien voir, des morceaux comme la *Parabole des Aveugles*, de Jérôme Bosch, — sujet plus tard repris par Breughel avec plus de bonheur encore, — *Le Fou rasé par le Fou*, *Les petits poissons mangés par les gros*, ne sont pas simplement des sujets comiques. Renouvier n'a peut-être pas rendu pleine justice à Merica, sans d'ailleurs contester ses mérites. A bien des égards, pourtant, la manière de l'artiste est assez nettement caractérisée dans le passage suivant des *Types et des manières des maîtres-graveurs*. « Le métier chez lui domine et trop souvent il travaille vite, sans amour-propre, pour les besoins du commerce. Cependant, dans plusieurs grandes pièces, *Le Serpent d'airain*, d'après Frans Floris, *La Pêche miraculeuse*, *Jésus chez Marthe et Marie*, d'après Lambert Lombard, il traduit convenablement et sans charge la manière du maître en se rapprochant de Hans Collart. Il a toutefois le dessin plus lâché et le burin plus mou, des draperies épaisses et rondes, les traits de physionomie fortement marqués en noir, les terrains et les lointains peu faits. Ses pièces drôles, plus négligemment traitées, ne manquent pas d'esprit dans l'à peu près dont l'artiste se contente et dans la propreté qu'exigeait l'acheteur. Le dessinateur se montre, dans ses charges, assez habile, quoique pesant. Myricinis garde plus de gentillesse dans une suite de compartiments, publiés par Jérôme Cock en 1566. Les petits sujets : *Le Serpent d'airain*, *Phaéton*, etc., placés entre cariatides qui gesticulent et grimacent au milieu de masques et de fruits, sans avoir une légèreté inconnue à l'école et une correction irréprochable, montrent une certaine distinction. Le graveur y paraît inventif, pittoresque : on le sent influencé par la vue des grotesques italiens et français. Ses cariatides, assez grandement modelées, ses formes courtes, mais bien mouvementées et quelquefois gracieuses, le distinguent nettement des autres graveurs de l'école de Cock. »

Renouvier, non sans quelque motif, émet des doutes sur la parfaite orthodoxie des images issues de la collaboration de Pierre à Merica avec Pierre Breughel et son vaillant éditeur anversois. Il est certain que la satire de nos maîtres drôles a parfois des faces médiocrement respectueuses en ce qui concerne le culte. Sans parler de l'image d'après Jérôme Bosch sur la continence des moines, nous pourrions citer des pages où Merica ménage peu le clergé et même le chef de l'Église. Müller, de son côté, cite une satire contre la papauté portant la signature « Petrus Ameringius ». Souvenons-nous qu'il s'agit d'un moment de l'histoire de nos provinces où les exemples du genre ne sont nullement rares dans le domaine de la philosophie, de la littérature et de l'art. Merica n'en fut pas moins au nombre des illustrations de la *Bible polyglotte* de Plantin, chose équivalente à un brevet d'orthodoxie. M. Rooses le montre en 1569, gravant des frontispices pour la grande entreprise de l'architypographe du roi et recevant, jusqu'en 1572, en mars, des sommes assez considérables pour sa collaboration. En 1571, il habitait le pied-à-terre de Plantin, à Berchem, non loin d'Anvers. C'est de 1569 que date le plan d'Anvers, mentionné plus haut, travail des plus remarquables, exécuté par notre graveur d'après un dessin de Lambert Van Noort et dont l'éditeur fut Jean Liefrinck. Ce plan ou, pour parler plus justement, cette vue, qu'il ne faut pas confondre avec celle que le magistrat chargea Liefrinck d'exécuter pour le livre de Guicciardini (voir *Biographie nationale*, V, Liefrinck), est, à tous égards, une page grandiose. Composée de quatre feuilles, elle mesure, dans son ensemble, en largeur, au delà de 1 mètre, en hauteur 70 centimètres. On en connaît jusqu'ici deux exemplaires dont l'un ayant fait partie de la précieuse collection de feu le chevalier Albert van Havre, à Anvers; l'autre est conservé au Musée germanique, à Nuremberg. Signalée en premier lieu par le capitaine Dujardin, cette précieuse carte donne l'ensemble de la ville avec l'Escaut à gauche, c'est-à-dire que l'orientation, contrairement à la plupart des autres vues d'Anvers, a le nord en haut. Les édifices y sont vus en élévation. A la partie supérieure de la carte se voit l'armoirie de l'Empire — non celle des archiducs Albert et Isabelle, comme le dit par erreur Dujardin — supportée par deux génies; à gauche, l'écu aux armes du Brabant; à droite, celui d'Anvers, l'un et l'autre soutenus par un génie. A droite, au bas, sur le socle d'une statue de Mercure, l'inscription : *Lambertus a Noart, pictor ingeniosiss, effigiabat. Johannes Lifrinck suis impensis excudebat A° 1569*, et sous cette inscription une bague avec les initiales H. L., le monogramme de Liefrinck, anneau d'amour. Plus bas, du même côté, le monogramme du graveur et la signature « Petrus à Merica fecit 1569 ». A gauche, est représentée sur un socle, portant la dédicace de Liefrinck au Sénat d'Anvers, une statue de l'Escaut. Merica fait preuve dans ce splendide travail d'un talent plus qu'ordinaire. Il s'y montre précis et pittoresque autant que le comporte une œuvre de l'espèce. La large nappe du fleuve est sillonnée de nombreux vaisseaux, et les paysages qu'on voit en aval de la ville sont enlevés avec autant d'adresse que de légèreté. Pour bien juger le mérite de ce plan, que ne possède point la Bibliothèque royale,

contrairement à ce que dit Sotzmann, il faut le voir dans l'édition primitive. En effet, jusqu'en 1648 la planche de Merica fournit des tirages modifiés et modernisés, et d'où le nom du graveur même a disparu sans laisser d'autre trace que le P. qui, dans son monogramme, domine les autres lettres. Ajoutons cependant, qu'à titre documentaire, les diverses éditions, celle de 1605, où l'on rappelle le siège de Maurice de Nassau; celle de 1628, comme la précédente, sous l'adresse de Pierre Verbist; enfin celle de 1648, où le nom de J. Peeters est ajouté à la suite de celui de son devancier, offrent un intérêt considérable. En effet, la légende qui, primitivement, est de 24 numéros, s'allonge peu à peu pour arriver jusqu'au chiffre de 53. On voit la ville s'enrichir de nouvelles constructions, notamment l'église des Jésuites, à mesure que se percent de nouvelles artères. Sur le plan de 1648, le n° 31 renvoie à la maison de Rubens. C'est, croyons-nous, le seul plan d'Anvers qui donne ce détail. La Bibliothèque d'Anvers possède le plan de 1628; les Archives générales du royaume, celui de 1648.

Presque tout le monde, en somme, trouve à puiser dans l'œuvre de Merica. Il importe de ne point passer sous silence l'ensemble de très remarquables portraits issus de son burin. Leur rareté même exige qu'on les cite. Nous en connaissons pour notre part une vingtaine, entre lesquels le pape Pie V; l'empereur Ferdinand; François II et Marie Stuart; Emmanuel de Portugal; Christian de Danemark; Albert de Brandenbourg; Éléonore, la sœur de Charles-Quint; Jeanne, fille de l'empereur; le sultan Soliman, sa fille Cornelia; Albert Dürer, de profil, etc. Toutes ces effigies, publiées par Cock, sont en buste. Traitées largement, elles sont fort expressives. Nous ignorons qui fournit au graveur les modèles.

La date de la mort de Merica reste à déterminer. Verachter donne 1576, chose que rien n'infirme. Il vivait encore en mars 1572 et gravait pour Plantin. La date de 1570 figure sur la suite des *Saisons,* d'après Pierre Breughel et Hans Bol.

Les recueils d'épitaphes des églises d'Anvers renseignent divers personnages du nom de P. Van der Heyden. A Notre-Dame furent inhumés Pierre Verheyen et son épouse Marguerite Van Solingen. Cette dernière mourut le 27 mai 1623; le décès du mari est resté sans date.

L'œuvre de notre graveur est relativement considérable. Nous ne pensons pas qu'aucun cabinet des estampes le possède complet. Comme, d'autre part, aucun auteur ne nous en fournit la liste, il y a quelque intérêt à donner ici un aperçu des travaux du maître : 1. *Le Serpent d'airain,* d'après Frans Floris, grande estampe en deux feuilles; 2. *Suzanne au bain,* d'après le même; 3. *La Nativité,* d'après un maître italien; *L'Ange apparaît au grand prêtre Zacharie,* d'après André del Sarto; 4. *Cock excud* (1531). Cette estampe existe également sans le monogramme; 5. *Vocation de saint Pierre,* d'après Lambert Lombard; 6. *Le Christ nourrit la foule,* idem; 7. *Le Christ mort pleuré par les saintes femmes,* d'après un maître italien, grande pièce en hauteur; 8. *La Descente aux limbes,* d'après P. Breughel; 9-15. *Les Péchés capitaux,* d'après le même, 1558 (7 p.); 16-22. *Les Vertus théologiques,*

idem, 1559 (7 p.); 23. *Le Jugement dernier*, idem; 24-27. *Les Apôtres*, d'après Pierre de Vos, 1568 (4 p.); 28. *Tentation de saint Antoine*, d'après P. Breughel, 1558; 29. *Saint Jacques et le Sorcier*, d'après le même, 1565; 30. *Hérode ordonne le supplice de saint Jean*, d'après André del Sarto; 31. *Conversion de Saül*, d'après L. Lombard; 32. *Jésus chez Marthe et Marie*, d'après F. Floris; 34-37. *Les Saisons*, d'après P. Breughel et Hans Bol, 1570 (4 p.); 38. *La Soif du gain*, d'après P. Breughel; 39. *Lutte des coffres-forts et des tirelires*, d'après le même; 40. *L'Alchimiste*, idem; 41. *La Guérisseuse de Maldeghem*, idem; 42. *Danse des fous*, idem; 43. *L'Ane écolier*, idem, 1557; 44. *Le Mercier endormi, dévalisé par les singes*, idem (copié en Italie, en 1599); 45-46. *La Cuisine grasse* et *La Cuisine maigre*, d'après Breughel (2 p.), 1563; 47. *Noces de village*, d'après le même, 1558; 48. *La Mariée à table*, idem; 49. *Les Noces de Mopsus et de Nisa*, d'après Jérôme Bosch, 1570; 50. *Les grands poissons se nourrissant des petits*, idem, 1557; 51. *La Parabole des Aveugles*, idem; 52. La même parabole, d'après Hans Bol, 1551, avec la signature Pieter Verheyen; 53. *Satire contre l'ivrognerie*, d'après Bosch, 1558; 54. *Satire sur la continence des moines*, idem; 55. *Le Charlatan opérant devant une assistance où un homme est dévalisé*, idem; 56. *Le Carnaval*, 1568, « *Masquers entrez* », etc., d'après Bosch; 57. *Die Blaue Schugte (La Nef de la perdition)*, d'après le même; 58-59. *Les Gueux*, d'après le même, deux pièces sans le nom de Merica; 60. *La Vie sans souci (Sorgheloos leven) : Aux Quatre-Vents*, sans nom de graveur; 61. *Allégorie où un homme domine le globe et tient d'une main un serpent, de l'autre une écrevisse. A droite une femme brise un gouvernail;* dans la marge : *Quidquid habet Mundus, legis Temone*, etc., 1560; 62. *Satire politique où la reine Élisabeth est représentée comme la Vérité qui fait dépouiller le pape*; 63. *Ibid., où un homme est caressé par un chat*, satire dirigée contre le clergé (ces deux dernières pièces au Cabinet d'Amsterdam); 64. Série d'*Épitaphes* sans monogramme, mais certainement du maître; 65. *Compertimentorum quod vocant multiplex Genus lepidissimius Historiolis poetarumque tabellis ornatum*, 1566 : *Zeer vele veranderingen van compertimenten gedruckt bij Hieronimo Cock, in de vier Winden*, titre et 16 planches; 66. *Compertimenta Pictoriis Flosculis Manubiisque Bellicis Variegata :* Auctore Jacobo Floro, *Antuer. Hieron* Cock *excud*, 1569, 11 planches; 67. *Plan d'Anvers*, Antwerpia, 1669; 68. *L'Union des peuples dans la foi chrétienne*, d'après Luis Manrique; 69. *La Piété de Philippe II et son zèle pour la religion catholique*, idem; 70. *L'Autorité du Pentateuque*, idem; 71. *Les Deux Hémisphères*; 72. *La Terre de Chanaan*; 73. *Le Plan de Jérusalem*. Ces dernières pièces dans la *Bible polyglotte* de Plantin. Enfin, les portraits suivants : 74. *Pie V*, pape; 75. *L'Empereur Ferdinand*, profil, 1559; 76. Le même, vu de trois quarts; 77. *Éléonore*, sœur de Charles-Quint; 78. *Marie*, fille de Ferdinand; 79. *Ferdinand*, archiduc d'Autriche; 80. *Jeanne*, fille de Charles-Quint; 81. *Christian II de Danemark*; 82. *Albert de Brandebourg*, profil, 1556; 83. *Guillaume de Juliers et sa femme Marie*; 84. *Emmanuel Philibert*; 85. *Emmanuel de Portugal*; 86. *François II de France;*

87. *Marie Stuart,* de face; 88. *Soliman*; 89. *Camelia,* sa fille; 90. *Albert Dürer,* profil.

Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit. Nuremberg, 1855, numéro du mois d'août; notice de Sotzmann. — Nagler, *Die Monogrammisten.* — Verachter et Terbruggen, *La gravure à Anvers.* Anvers, 1874-1875. — Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs.* Montpellier, p. 149. — Rooses, *Plantin et l'imprimerie plantinienne.* Anvers, pp. 286-287. — Dujardin, *Description des cartes de la province d'Anvers et des plans de la ville.* Anvers, 1862-1863.

METSYS (Corneille) ou **MATSYS,** peintre et graveur, second des fils issus du mariage de Quentin Metsys, le célèbre peintre, avec Catherine Heyns (1509), né à Anvers vers 1511, mort après 1560. Admis à la maîtrise par la Gilde de Saint-Luc en 1531, en même temps que Jean, son aîné, et comme lui l'élève de son père, Corneille suivit d'assez loin le genre de l'un et de l'autre et se consacra plus spécialement à la gravure. Ses rares créations picturales sont de petites dimensions, comme le sont également ses estampes, signées tantôt d'un monogramme où se combinent les lettres C. M. E. ou C. M. A., tantôt de l'abréviation Cor. Met., enfin Cornelius Matsys. Heineke, le premier, jugea devoir rattacher à un même artiste les deux formes de signature. Bartsch, au contraire, et nonobstant la similitude des productions, crut devoir les répartir entre deux maîtres, non sans mettre un peu d'empressement à signaler comme une méprise l'assertion de son devancier. Passavant se rallia à la thèse de Heineke sans se douter des liens de proche parenté qui unissaient l'artiste au célèbre peintre forgeron d'Anvers. Les recherches de MM. Van Even et Van den Branden ont fait complètement sur ce point la lumière.

Les tableaux et les estampes de Corneille Metsys donnent l'évidence d'un talent correct, d'un souci de la forme contenu dans des limites suffisantes pour ne point paralyser l'expression. Prenant volontiers ses sujets dans la vie populaire ou champêtre, l'artiste leur donne un tour humoristique fait pour évoquer le souvenir de P. Breughel, alors que dans ses scènes religieuses et ses allégories, aussi dans ses créations ornementales, c'est plutôt aux sources italiennes qu'il s'inspire. Ses premières estampes paraissent avoir été de simples copies de Marc-Antoine et plusieurs reproduisent des compositions de Raphaël et du Parmesan. Il a gravé aussi la *Pieta* de Michel-Ange. Chose digne de remarque, pas une seule composition de son père ne nous a été conservée par son burin. Beaucoup d'auteurs tiennent que le jeune Metsys, répudiant l'étude des maîtres de sa race, ait demandé des enseignements exclusivement à l'Italie, alors qu'en réalité les sacrifices qu'il a fait à l'italianisme sont infiniment moindres que ceux de la plupart des Néerlandais ses contemporains. Renouvier, qui lui fait faire dans sa jeunesse le voyage d'Italie, ajoute qu'il y a fait de bonnes études « sans cesser d'être de son pays, dont il cultiva, nonobstant ses acquisitions classiques, les habitudes triviales ».

En dehors des estampes mentionnées plus haut, on n'a vraiment aucune

preuve d'un séjour de Corneille Metsys en Italie, et l'on pourrait, se basant sur ses pièces les plus importantes : les portraits d'Ernest de Mansfeld et de Dorothée de Solms, sa femme, ou de Henri VIII d'Angleterre, gravé en 1544 et réimprimé en 1548, accepter avec au moins autant de fondement la présomption de sa présence en Allemagne ou en Angleterre. Disons aussi que le caractère des peintures du maître ne permet pas de le ranger parmi les italianisants. C'est parmi les inconnus de l'école allemande que se trouve rangé au Louvre *Le Sacrifice d'Abraham,* que lui attribue Seubert, et, évidemment, les tableaux du Musée d'Amsterdam, *L'Enfant prodigue,* daté de 1538, et du Musée de Berlin, *Le Charretier*, daté de 1543, où le paysage tient plus de place que les figures, sont des œuvres très franchement flamandes. M. Van den Branden parle d'un autre tableau, daté de 1549, faisant partie de la collection Camberlyn et dont le sujet, *L'Homme aux œufs,* est flamand jusque dans sa rudesse même.

Comme graveur, Metsys se montre, il est vrai, moins préoccupé de l'effet que de la ligne, ce qui ne l'empêche pas de donner beaucoup d'animation à ses petites scènes de gueuserie comme à sa *Parabole des Aveugles*. Formant un tout des pièces décrites par Bartsch et par Passavant, nous arrivons à un total de cent neuf estampes, dont les plus anciennes sont datées de 1533, les plus récentes de 1560. Nous renvoyons pour leur description aux auteurs susdits.

Dans la notice assez développée que Renouvier consacre à Metsys, la critique et l'éloge ont des parts égales. L'analyse est d'ailleurs sagace. « Dans sa fréquente manière », dit Renouvier, « Metsys est un petit maître, aux types courtauds, aux mouvements souvent ressentis, à l'expression triviale, à la gravure minutieuse et parfois grignotée, avec moins de finesse à la fois et plus de force que Claessen, avec plus d'esprit et d'originalité que Cornélis Bos. Dans certaines pièces, cependant, appartenant à la même catégorie, on peut remarquer des prétentions de tournure et de style et un burin plus large. Puis, comme fruits d'un goût flamand plus prononcé, je signalerai un certain nombre de petites scènes de cabaret et de ménage assez croustilleuses, qui ont eu leur vogue : *L'Homme aux œufs*, émargé d'un rébus flamand, se retrouve, moins la légende, dans l'œuvre de Beham et dans celle de Binck. Le sujet fut copié par de méchants graveurs français qui l'égayèrent d'un distique... Metsys peut bien passer pour inventeur dans ces sujets drôles, car il en a fait des tableaux émaillés de légendes comme ses gravures. Son monogramme se voit sur un tableau représentant une scène analogue : un homme répondant à une vieille femme, qui apporte un vieux luth à accorder, qu'il n'accorde que les jeunes. Ce qui a plus particulièrement recommandé le nom de Metsys aux auteurs classiques, sont les pièces qu'il a faites d'après Raphaël, *La Vierge au berceau, La Pêche miraculeuse,* estampes sages et de peu d'effet, mais dessinées avec une pureté et gravées avec une largeur que peu de graveurs, étrangers à l'Italie, atteignirent alors ».

Où et en quelle année mourut Corneille Metsys? Nous l'ignorons. M. Van

den Branden est d'avis que, comme son frère, il dut s'expatrier pour le « fait de religion ».

Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. IX, pp. 90 et 97. — Passavent, *Le Peintre-graveur*, t. III, p. 97. — Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 145-149. — Renouvier, *Des styles et des manières des maîtres graveurs*. Montpellier, 1853, t. I, p. 135.

METSYS (Jean), MATSYS ou **MASSYS,** peintre, né à Anvers en 1509, mort dans la même ville en 1575. Il y eut à Anvers nombre de Jean Metsys, mais le seul peintre de ce nom dont on connaisse les œuvres est l'artiste à qui nous consacrons cette notice, l'aîné des fils issus du mariage de Quentin Metsys avec Catherine Heyns, sa seconde femme. Élève de son père, Jean fut à même d'introduire dans son art un ensemble de qualités individuelles, de caractères si l'on veut, qui servent à l'identification de ses peintures. Faire preuve d'individualité et être le fils d'un Quentin Metsys, est par soi-même un titre d'honneur. On reproche à notre artiste d'avoir, pour une part sérieuse, contribué au mouvement qui entraîna la peinture flamande vers les voies de l'italianisme funeste à son progrès, et nous sommes loin d'y contredire. Faisons observer pourtant que l'évolution était commencée du vivant de Quentin Metsys, et que ce grand peintre lui-même fit bien des concessions à l'esprit de la Renaissance. Le méconnaître, c'est s'aveugler. En ce qui concerne Jean, sa carrière est à ce jour environnée d'obscurité. Son œuvre mériterait une étude approfondie si, comme le veulent des critiques s'inspirant d'une phrase de Van Mander, c'est de lui que procède tout au moins l'idée de ces groupes d'« avares », de « changeurs », plus justement de « receveurs de taxes » exposés dans de si nombreuses collections sous le nom de Quentin lui-même. Personne, sans injustice, ne pourra envisager comme un peintre dépourvu d'originalité l'auteur de ces pages typiques et essentiellement flamandes. Seulement, pour rendre certaine l'attribution, il faudrait un spécimen signé. Nous ne sachions point qu'il en existe, non plus pour ces sujets que pour les figures isolées de *Saint Jérôme* se répétant à satiété. Tout au plus peut-on admettre comme de Jean Metsys certaines reproductions presque textuelles d'œuvres de son père : la *Madone* de l'église Saint-Jacques, à Anvers, que Van den Branden lui attribue et qui procède en droite ligne de l'exquise peinture de Berlin; le *Saint Jérôme* du Musée de Vienne, non signé, mais daté de 1537, et qui, dès lors, nous fournirait le plus ancien spécimen du talent de son auteur.

Que Jean Metsys ait ou non débuté par des pages que leur physionomie, autant que leur valeur intrinsèque a pu faire attribuer à son père, assez de conceptions dont sa signature précise l'origine nous sont conservées pour donner l'exacte mesure de sa valeur. Aucune ne nous permet malheureusement de remonter à la carrière du maître, à une époque antérieure à 1558. Metsys approchait de la cinquantaine. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1521, marié en 1538 à sa cousine Anne Van Tuylt, de Diest, il avait été, en 1544, banni des États de l'empereur pour cause d'hérésie, et ce n'est

qu'en la susdite année 1558 qu'on acquiert la certitude de son retour dans sa ville natale. En quel lieu s'écoulèrent ses années d'exil? Nous l'ignorons. On est assez généralement d'accord qu'il séjourna en Italie, où cependant il n'a laissé aucune trace. Un portrait de femme du Musée de Stockholm, daté de 1561, a pour fond une vue de Gênes. Peut-être fût-il en Allemagne, où, comme l'on sait, le Palatinat donnait asile à un nombre considérable de protestants flamands. Quentin, fils de Jean, peintre à son tour, devait finir ses jours à Francfort. D'autres le font séjourner en Hollande. En somme, on en est réduit à des conjonctures sur ces points intéressants de la vie de notre artiste. Tenons-nous-en à l'étude de ses œuvres. La plus ancienne, datée de 1558, est un tableau minuscule de la collection Van Ertborn, au Musée d'Anvers : *L'Hospitalité refusée à la Vierge et à saint Joseph.*

Il est douteux que, sans la signature, le nom de Jean Metsys se présentât à l'esprit, en présence de cette création de mince individualité, dont seul le coloris évoque le souvenir des pages anonymes, comme l'énigmatique *Pieta* du Musée de Munich, attribuée par quelques-uns à notre artiste. Mais ne connaître le fils de Quentin Metsys que sous ce seul aspect, amènerait à la méconnaissance de son talent, de plus haute portée qu'on ne l'a dit. Bien que puisés dans la Bible, surtout dans l'Ancien Testament, ses tableaux ont un caractère plus profane que sacré. *Bethsabée au bain*, 1562 (Musée de Compiègne); *Loth et ses filles*, 1563 (Vienne), 1565 (Bruxelles); *Suzanne et les Vieillards* (Bruxelles). Ses sujets de prédilection se joignant à quelques scènes de genre datées de 1564 et de 1566, à Vienne et à Stockholm, nous mettent en présence d'un ensemble dont on contesterait à tort l'originalité, et où se traduit très éloquemment l'influence de Quentin Metsys lui-même. Pour peu qu'on se souvienne des *Vieillards amoureux*, aussi des *Tortionnaires* qui, dans le volet célèbre du triptyque de la *Déposition de la Croix*, attisent le feu de la chaudière où plonge saint Jean-Baptiste, il est impossible de ne point rattacher directement le fils au père. Jean Metsys est un coloriste de sérieuse valeur, un dessinateur soucieux de style et dont les créations s'imposent en première ligne à l'étude de qui s'intéresse à la marche de l'école d'Anvers sous l'influence des idées du XVIe siècle. On aura beau dire, le second des Metsys l'emporte sur Lambert Lombard, sur Frans Floris, sur Martin De Vos, sur Otto Venius, et le maniérisme qui dépare ses œuvres est un défaut inhérent à son époque, et dont il ne saurait à lui seul porter le poids. Personne ne contestera, croyons-nous, que la *Suzanne* du Musée de Bruxelles soit un morceau distingué, où l'artiste a su excellemment mettre à profit le sujet pour opposer la grâce un peu mièvre de ses femmes au type bestial des vieillards excités par leurs désirs charnels. Notons aussi que Jean Metsys, dans ses fonds semés de jolies architectures, se montre paysagiste excellent. Au point de vue décoratif, tout l'ensemble de ses peintures évoque le souvenir de ces tapisseries de haute lisse que nous admirons à si juste titre et payons des prix si élevés. Nous ne serions pas surpris d'apprendre que plus d'une œuvre de l'espèce ait eu pour point de départ un carton tracé par lui. Les deux derniers tableaux que l'on possède de Jean

Metsys sont : *Élie et la Veuve de Sarepta*, petite peinture de 1565, au Musée de Carlsruhe; *Saint Paul*, dans la Galerie de Schlessheim, non loin de Munich, où existe également une copie des *Deux Vieillards en oraison*, peinture presque digne de Quentin Metsys, existant au palais Doria Panfili, à Rome.

Jean Metsys comptait à Anvers parmi les peintres estimés. Il reçut plusieurs élèves : Jean van Tuylt, un parent, dès 1536; François de Witte en 1543; d'autres après son retour. La municipalité avait acquis, pour leur donner place dans la salle des États, à l'Hôtel de ville, diverses créations de son pinceau. Elles périrent dans l'incendie allumé par les mains des brigands qui, en 1576, livrèrent la ville au pillage, le lugubre événement connu dans l'histoire sous le nom de « Furie espagnole ». Les enfants du peintre offrirent à la ville de remplacer les créations détruites par une vaste toile de l'*Histoire de Phaéton*, trouvée en 1581 dans l'héritage maternel. Metsys avait cessé de vivre en 1575. Il était mort à Anvers dans une position voisine de la misère. Son fils Quentin, admis à la Gilde de Saint-Luc comme fils de maître en 1574, s'en fut mourir à Francfort en 1589; sa fille Suzanne s'expatria de même et mourut à Milan. Ils furent sans doute chassés de leur ville natale pour les motifs qui avaient fait bannir leur père. M. Van Even a publié naguère le récit de l'épouvantable supplice infligé à Catherine Metsys, pour avoir assisté à des conventicules organisés en vue de la lecture de la Bible, affaire dans laquelle fut impliqué Mercator. Nous ne connaissons aucune peinture de Quentin le jeune. Aux œuvres de Jean, mentionnées dans la présente notice, nous pouvons ajouter un tableau de 1564, *Le Jeune Tobie rendant la vue à son père*, au Musée d'Anvers. De 1566 date le fort remarquable tableau de Stockholm qu'on pourrait appeler l'*Entremetteuse*. Un vieillard, près d'une table semée d'or et de joyaux, prend par la taille une jeune blonde, point trop rebelle, qui lui caresse, en souriant, le menton. Derrière eux se tient en souriant une vieille femme. Le vieillard est peint d'après le même modèle que l'un des vieux représentés dans la *Suzanne* de Bruxelles. M. Paul Mantz, directeur des Beaux-Arts à Paris, possédait de Jean Metsys une *Sainte Famille* absolument remarquable et qui fut vendue, après la mort de l'éminent critique, avec le reste de sa galerie. Le tableau était anonyme. Nous ignorons en quelles mains il a passé.

Ed. Van Even, *L'Ancienne École de peinture de Louvain*. Bruxelles, 1870, p. 361. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 135-145. — Max Rooses, *Geschichte der Malerschule Antwerpens*, trad. Reber. Munich, 1881, pp. 91-93. — Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei*. Leipzig, 1888, p. 1059.

METSYS (Josse), serrurier, architecte et sculpteur, né à Louvain en 1463, mort dans la même ville en 1530. Continuant le métier paternel, Josse Metsys, à son tour, se signala comme habile ferronnier et martela pour sa ville des ensembles dès longtemps disparus. Il avait entre autres exécuté pour l'église Saint-Pierre, la clôture, en fer ouvré, de la chapelle de la famille Van Erpe, et l'on se demande si ce frère de Quentin Metsys n'eut

pas une part dans les travaux de ferronnerie que l'on s'est plu à attribuer au glorieux artiste. Horloger communal en 1481, Josse Metsys fut appelé bientôt après à donner la preuve de son talent dans le domaine artistique. On lui demanda de tracer les plans de la tour de l'église Saint-Pierre, alors en voie de construction. Sa conception fut grandiose. On la peut juger par le modèle en relief et l'élévation géométrale encore conservés à l'Hôtel de ville de Louvain. Le travail reçut un commencement d'exécution; les fondations furent jetées en 1507, et l'on était arrivé, à l'époque de la mort de l'architecte, aux deux tiers environ de la hauteur totale, c'est-à-dire à 328 pieds. La flèche centrale devait avoir 535 pieds, les deux flèches latérales auraient eu, étant parfaites, 430 pieds de haut. La ville de Louvain avait, à diverses reprises, fait contrôler le travail par les plus fameux architectes du pays, les Keldermans et les Waghemakers en tête. Conclurent-ils à un vice de construction? Nous l'ignorons. Mais chose certaine, un beau jour les travaux furent suspendus et la fabrique refusa de payer à Metsys son salaire. A la suite de ce différend, la municipalité chargea le maître des œuvres de l'exécution en relief de son projet, l'autorisant à se faire aider par Jean Beyaert, un tailleur d'images, qui, plus tard, devint son gendre, et lui demanda aussi un tracé sur une grande échelle de sa conception architecturale. Tout cela existe au Musée de Louvain. « On dirait quelque chose de chimérique », s'écrie Van Even, « c'est comme un rêve réalisé ». Chimère, en effet, car, médiocre constructeur, Metsys n'avait rien calculé de ce qui devait tenir son édifice debout; il ne s'était occupé que du côté pittoresque des choses. Un demi-siècle à peine, et nonobstant tous les travaux possible de consolidation, son clocher tombait en ruine. Le 7 août 1574, il fallut interdire la mise en branle des grosses cloches, ce qui, d'ailleurs, n'empêcha pas, quatre ans plus tard, une partie notable de la tour de s'effondrer, accident suivi de plusieurs autres du même genre. En somme, rien n'a subsisté du projet de Metsys, si grandiose sur le papier, et qui, dit avec raison Van Even, « aurait donné à l'église Saint-Pierre la tour la plus merveilleuse du monde ».

Josse Metseys, deux fois marié, d'abord à Christine Van Pulle, ensuite à Barbe Van Ordingen, mourut au mois de mai 1530. On peut voir dans *Louvain monumental*, le livre de Van Even auquel sont empruntés les éléments de la présente notice, un bon trait de l'ensemble architectural qui devait, dans l'ordre régulier des choses, donner au frère de Quentin Metsys une célébrité au moins égale à la sienne.

METZU (Jacques), peintre, né à Bailleul en Flandre vers la fin du XVIe siècle. L'existence de cet artiste a été relevée par diverses mentions des archives de Leyde, desquelles il résulte, notamment, que le 18 avril 1620, déjà veuf, Jacques Metzu contractait mariage avec Mathilde « Diricx docter », c'est-à-dire fille de Thierry, de Théodor, comme lui domiciliée à Leyde. Cinq ans plus tard, le 10 novembre 1625, Jacques « Metsurs » contractait une nouvelle union avec Jacqueline Garniers, veuve du peintre Guillaume Fremant ou Frémault. De ce mariage devait naître le fameux

Gabr. Metzu. Jacqueline, comme son premier et son second mari, maniait le pinceau, et l'on croit, non sans raison, que la première éducation artistique de son fils fut dirigée par elle. Le catalogue de la collection Van der Marck, réalisée à Amsterdam en 1773, mentionne son portrait peint par Gabriel. Elle y est représentée devant le chevalet. Ce qu'est devenu cette œuvre, nous l'ignorons. Quant aux peintures de Jacques Metzu, elles n'ont pas jusqu'à ce jour été signalées.

De Navarsche, t. VII. Amsterdam, 1857, p. 259, note de M. Elsevier. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, t. IV. Amsterdam, 1860, p. 1106.

MEULENBERGH (Dominique-François-Joseph), peintre et dessinateur lithographe, né à Bruxelles le 20 messidor an XII (9 juillet 1804), mort dans la même ville le 23 janvier 1865. Élève de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et de F.-J. Navez, Meulenbergh ne tarda pas à faire du portrait sa spécialité, sans arriver toutefois, dans le genre de son choix, à une supériorité comparable à celle de son maître. De 1833 à 1851, il figure régulièrement aux Salons de Bruxelles, toujours comme portraitiste. On cite, comme son œuvre la plus importante, la série des portraits des membres de la famille royale destinée à la décoration de la gare de Verviers (1852). Ces toiles ne parurent à aucune exposition. Appelé, en 1843, à donner le cours de principes à l'Académie de Bruxelles, Meulenbergh a laissé le souvenir d'un professeur consciencieux. Lithographe assez habile, il a signé quelques portraits dessinés sur pierre, notamment celui du bibliophile Théodore De Jonghe, planche de grand format.

On trouve parmi les œuvres de son crayon, des sujets d'animaux, dans le *Journal vétérinaire agricole*. L'année même de sa mort paraissait sous son nom une œuvre de plus vaste portée : *Études anatomiques de l'homme dessinées à Rome par Pierre-François Jacobs, publiées et lithographiées par D. Meulenbergh*, 50 planches avec un texte en regard. Bruxelles, Rosez, 1865 ; grand in-folio.

MEULENER (Pierre), peintre, né à Anvers en 1602, mort dans la même ville le 27 novembre 1654. Fils du peintre Jean Meulenaer et d'Élisabeth Floris, Pierre, selon F.-J. Van den Branden, serait le petit-fils du paysagiste Corneille Molenaer, le « Scheele Nele », Corneille le Louche, de Van Mander, chose d'ailleurs possible, bien que les tableaux de notre artiste soient invariablement signés Meulener. Élève de son père, un peintre de genre inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, comme *Wynmeester*, c'est-à-dire fils de maître, en 1631-1632, Pierre Meulener se consacre au paysage et surtout à la peinture des batailles. Les vers que lui consacre De Bie dans son *Gulden Cabinet*, font grand éloge de l'habileté de l'artiste à traiter des sujets où précédemment s'était illustré Pierre Snayers. Éloges d'ailleurs justifiés comme le prouvent, au Musée de Madrid et ailleurs, des peintures représentant des rencontres de cavalerie. Sans faire preuve d'une virtuosité égale

à celle de Snayers, sans donner non plus à ses œuvres un égal développement, Meulener n'enfait pas moins de ses petites scènes guerrières, des pages de beaucoup d'expression et s'y montre un excellent coloriste. A Madrid, ses tableaux sont datés de 1644. La *Bataille de Fleurus,* qu'on rencontre sous sa signature au Musée de Brunswick, est datée de 1645. La date de 1650 se relève sur un *Défilé de cavalerie,* dans la Galerie de Nastitz, à Prague. Meulener a abordé avec un succès au moins égal des scènes plus pacifiques. Nous connaissons de lui, dans une collection anversoise, un très joli tableau représentant le *Château de Teniers,* à Perck, avec, à l'avant-plan, une société élégante réunie près d'un carrosse occupé par plusieurs dames. Cette peinture, d'une touche remarquablement spirituelle, est datée de 1647.

Corneille De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderkonst.* Anvers, 1661, p. 145. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883, p. 668. — H. Riegel, *Beiträge zur Niederländischen Kunstgeschichte.* Berlin, 1882, p. 110. — Woermann, *Geschichte der Malerei.* Leipzig, 1888, t. III, p. 493.

MEUNINCXHOVE (Jean-Baptiste VAN), peintre, né vers 1640, probablement à Bruges, mort dans la même ville en 1703. Inscrit parmi les peintres de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1677. Meunincxhove avait, dix années auparavant, exécuté, pour orner le local des Arbalétriers de Bruges, deux tableaux représentant des épisodes du séjour de Charles II et de ses frères les ducs d'York et de Gloucester dans l'antique cité flamande. C'est sur cette circonstance que se fonde notre hypothèse de l'origine brugeoise de l'artiste. En 1682, il eut pour élève Joseph Vanden Kerckhoven, peintre, que nous trouvons en 1685-1686 poursuivant son apprentissage sous Jean-Érasme Quellin. Meunincxhove avait, sans doute, à cette époque, pris — ou repris — le chemin de Bruges, où Kerckhove, lequel était originaire de cette ville et y mourut en 1724, devait, peu d'années après, le rejoindre. Jean-Baptiste Descamps, au cours de son *Voyage pittoresque,* parle avec plus d'indulgence des œuvres de l'élève que de celles du maître. Les paysages ou perspectives qu'il signale de celui-ci à l'abbaye des Dunes sont d'un coloris lourd et triste. L'*Adoration des Mages,* à l'église des Jésuites, également à Bruges, lui paraît plus triste encore. « C'est une œuvre de peu de mérite », ajoute le peintre-historien. Deux tableaux, deux intérieurs d'église, désignés par Siret dans son *Dictionnaire des peintres* comme figurant au Musée de Copenhague, ne reparaissent plus au catalogue de 1880. Nous ignorons si ces œuvres étaient signées.

J.-B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* 1769. — W.-H.-J. Weale, *Bruges et ses environs,* 3e édit. Bruges, 1875.

MEYSSENS (Corneille), graveur, né à Anvers en 1639, mort à Vienne (Autriche), à une date que nous ne saurions préciser, est connu surtout par sa collaboration aux œuvres de Jean Meyssens, son père (voir ci-après), dont il fut l'élève. Peintre, graveur, éditeur et de plus iconophile distingué, Jean Meyssens était largement à même de faciliter à son fils l'accès d'une carrière qu'il devait parcourir non sans honneur, à ce moment de notre

histoire artistique où la gravure devait cesser d'aspirer au grand rôle que lui avait assigné Rubens. Corneille Meyssens débuta jeune. Inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1560, comme fils de maître, il méritait, dès l'année suivante, d'être cité élogieusement par Corneille De Bie, dont le *Gulden Cabinet* contient plusieurs de ses planches. A peu d'exceptions près, les estampes de Corneille Meyssens nous le font connaître comme portraitiste. Une image de Charles II d'Angleterre parut sous sa signature dès l'année 1660. Nous croyons à peine nécessaire de faire observer que si plusieurs œuvres de son burin se rencontrent dans le *Theatrum Pontificum, Imperatorum, Regum*, etc., publié par les de Jode sous la date de 1651, elles n'y ont pu prendre place que postérieurement. En 1663 parut la suite des *Effigies des forestiers et comtes de Flandre*, dont Jean Meyssens avait donné les dessins. A ce travail se rattachent d'autres travaux de même nature : les *Portraits des souverains, princes et comtes de Hollande;* les *Effigies des souverains, princes et ducs de Brabant;* enfin, les *Effigies Imperatorum domus Austriacæ delineatæ per Joannem Meyssens et œri insculptæ per filium suum Cornelium Meyssens.* On peut croire que cette dernière production ne fut pas sans influence sur le départ de notre graveur pour Vienne, où, peut-être, il hérita d'une partie de la faveur de Michel Natalis, bien que, sans doute, il ne pût prétendre à l'égaler. Dans le vaste ensemble des portraits laissés par Meyssens, plusieurs portent, avec sa signature, le mot *Viennæ*. Tels sont notamment signés le comte de Haro, Philippe Spinola, Guillaume-Frédéric de Nassau, gouverneur de la Frise, Guillaume-Henri, prince d'Orange, Paul Wirtz, général au service des Provinces-Unies. Il s'en faut que ce soient là les meilleures productions de leur auteur. Le dessin en est médiocre, l'effet réellement très veule, et c'est à titre de documents bien plutôt qu'à titre d'œuvres d'art que nous les mentionnons.

C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs, etc.* Amsterdam, 1860, t. IV. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers.* Anvers, 1874-1875; in-8°. — Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes.*

MEYSSENS (Jean), père du précédent; peintre, dessinateur, graveur, également éditeur d'estampes, né à Bruxelles le 17 mai 1612, mort à Anvers le 18 septembre 1670. Élève, en premier lieu, d'Antoine van Opstal, inscrit en cette qualité à la Gilde des peintres de sa ville natale, en 1629, Meyssens eut ensuite pour maître, selon De Bie, l'excellent portraitiste Nicolas Vander Horst, disciple de Rubens (1598-1646), que ses fonctions de peintre de la Cour avaient fixé à Bruxelles. Reçu franc-maître en 1624, il accueillait à son tour pour élèves Michel Senneville, en 1636, et Simon Lemmens, en 1639. Il jouissait donc à Bruxelles de quelque notoriété, ce qui ne l'empêchait pas, avant l'expiration de 1639, d'aller se fixer à Anvers, où son affiliation à la Gilde de Saint-Luc, en la double qualité de peintre et de marchand d'estampes, eut lieu en 1640. Il est permis de supposer que ce fut la nécessité même de ses entreprises commerciales qui obligea notre artiste à ce changement

de résidence. Anvers comptait à ce moment de nombreux graveurs; leur concours était en quelque sorte indispensable à Meyssens pour les ouvrages qu'il projetait de mettre au jour.

Protégé par Henri de Nassau, gouverneur de Hulst (1611-1652), Meyssens eut le privilège d'exécuter pour ce mécène de nombreux et importants travaux, spécialement des portraits. De Bie mentionne, avec celui du comte, les effigies de sa femme : Marie-Madeleine de Limburg-Stirum, du comte de Bentheim, son parent, de nombreux seigneurs et dames de l'entourage princier, enfin celui du commandeur Lichtenberg, représenté avec son épouse et tous leurs enfants d'une manière si parfaite, ajoute notre auteur, qu'ils semblaient vivants, à la parole près.

Non seulement Meyssens avait, pour ses œuvres originales, adopté la manière de Van Dyck, mais il excellait dans la copie des portraits de ce fameux artiste, et cela au point que les juges les plus experts avaient peine à distinguer ses reproductions des originaux. Les portraits de Meyssens étant introuvables, on peut croire qu'ils sont allés grossir le contingent de l'illustre portraitiste que leur auteur ambitionnait d'égaler et appartiennent à cette catégorie de travaux, désespoir des critiques, que leurs possesseurs s'obstinent à assigner à Van Dyck et dont foisonnent les galeries. Une grisaille du portrait de Henri de Nassau, reproduite en gravure par Paul Pontius, pièce au bas de laquelle figure le nom de Meyssens, avait été tenue par tous les connaisseurs pour un Van Dyck indiscutable. C'est l'unique production certaine du pinceau de notre artiste qu'il nous ait été donné de voir. Il est permis de supposer qu'en donnant le portraitiste hollandais Daniel Mytens comme un imitateur plus ou moins heureux de Van Dyck, on ait fait confusion avec Jean Meyssens De toute évidence, le portrait de femme catalogué au Musée d'Anvers, comme l'œuvre du premier, doit être restitué au second de ces peintres. En revanche, rien ne confirme une assertion de Kramm, au gré de laquelle ce dernier aurait fait en Hollande un séjour prolongé. Plagiaire ou non, Meyssens obtint l'honneur d'être peint par Van Dyck, et son portrait, gravé par Corneille Galle le jeune, figure dans l'*Iconographie*. Mais comme la lettre de ce portrait est tracée par W. Hollar, ce ne peut avoir été du vivant de Van Dyck que la planche vit le jour. L'inscription qualifie Meyssens : *Pictor et amator calcographiœ,* chose confirmée par le texte de cet autre portrait, inséré dans le *Gulden Cabinet* de De Bie, où il est dit que « par-dessus l'exercice du pinceau, particulier en pourtraicts, Meyssens fait profession de vendre des *printes,* en la cognoissance desquelles il est singulièrement versé ».

Le *Gulden Cabinet* de De Bie est, pour l'étude de notre artiste, une source précieuse, car Meyssens y apparaît tout à la fois comme auteur de diverses peintures reproduites, comme dessinateur, comme graveur, enfin comme éditeur. Pour expliquer cette dernière circonstance, il faut se souvenir que Meyssens avait, dès l'année 1649, fait paraître sous le titre : *Images de divers hommes d'esprit sublime qui par leur art et sciences debvroyent vivre éternellement et desquels la louange et renommée faict estonner le monde,* un

recueil de portraits d'artistes dont les nonante-huit planches furent plus tard utilisées pour le *Gulden Cabinet,* ouvrage dont le titre est l'œuvre de son fils Corneille. Ce recueil parut également avec le titre anglais : *The true effigies of the most eminent painters that have florished in Europe,* Antwerp, 1649, et non 1644, comme le dit Parthey. Dédié à Michel Le Blond, alors Envoyé de la reine Christine à la Cour d'Angleterre, le recueil de Meyssens renferme un bon nombre de portraits créés par lui-même, avec d'autres au bas desquels figure la signature d'excellents graveurs : P. de Balliu, Frédéric et P. Bouttats, C. van Cakercken, Ant. Coget, Richard Collin, Ant. Vander Does, Wenceslas Hollar, Pierre de Jode, Conrad Lauwers, P. van Lisebetten, C. Meyssens, Jacques Neefs, Paul Pontius, Égide Rucholle, C. van Savoyen, H. Snyers, F. Vanden Steen, Alex. Voet, Luc Vorsterman le jeune et Conrad Waumans. L'épître dédicatoire, dans laquelle Meyssens prodigue à Le Blond le « monseigneur », démontre qu'en réalité ce graveur-diplomate avait été l'inspirateur du livre, et bien qu'aucun des portraits qui le composent ne soit son œuvre, Meyssens est amené à dire que quelques *autres* portraits de sa bénigne main lui serviraient de stimulant à poursuivre *ce qui n'est que commencé* et pour égaler l'œuvre au désir qu'il a de la rendre plus parfaite. On a quelque peine à s'expliquer en quelle qualité Le Blond est intervenu dans l'entreprise. Peut-être a-t-il servi d'intermédiaire entre Meyssens et quelques-uns des artistes représentés. La dédicace est du 12 avril 1649, et déjà l'on trouve parmi les portraits celui de Corneille De Bie, « l'*aucteur de ce livre* », et d'autres personnages dont l'effigie porte des dates de beaucoup postérieures au millésime du frontispice. C'est ainsi que le portrait de Gaspard de Witte est daté de 1662, qu'enfin celui de Meyssens lui-même est gravé par son fils, né seulement en 1639. Le plus probable, en somme, est que l'entreprise de Meyssens finit par se confondre avec celle de De Bie, d'où la connexité d'estampes de dates si espacées.

On a vu que le portrait de Meyssens peint par Van Dyck figure dans l'*Iconographie.* De ce qu'un bon nombre de planches de ce précieux recueil portent l'adresse de notre artiste-éditeur, on a conclu à tort à l'intervention de celui-ci dans l'entreprise même de son illustre confrère. Il est certain, quoi qu'on ait pu écrire à ce sujet, que la suite publiée par Meyssens fut concurrente à celle de Martin Vanden Enden, poursuivie par Gilles Hendrickx. M. Wibiral, dans son livre sur l'*Iconographie,* se trompe en avançant que les planches issues des presses de Meyssens ne formèrent jamais un recueil spécial pourvu d'un titre. Nous avons, au contraire, retrouvé ce titre, où est représenté le roi Philippe IV, et où figure l'inscription : *Theatrum principum, virorumq. doctrina et arte pingendi clarissimorum, ab Antonio van Dyck et aliis advivum expressorum.* Ce frontispice, simple adaptation d'ailleurs d'une planche du livre de La Serre : *Mausolée érigé à la mémoire d'Isabelle, Claire, Eugénie, infante d'Espagne* (1634), est des plus rares, et, faute de l'avoir eu sous les yeux, M. Wibiral a commis la méprise que déjà nous avons rectifiée. Meyssens, en dehors des planches qu'il fit graver, se procura les cuivres de diverses eaux-fortes de Van Dyck, notamment du

portrait de Paul de Vos, qu'il eut le tort de vouloir compléter et qu'il défigura. Quoi qu'il en soit, ses portraits, au nombre de trente-cinq, allèrent, par la suite, grossir le premier fonds issu des boutiques de Vanden Enden et de son continuateur Hendrickx et se confondre avec lui sous un titre unique.

Eclipsé comme graveur par son fils Corneille, Jean Meyssens contribua certainement, comme éditeur, à donner une impulsion féconde à la gravure flamande. On lui doit, en dehors des ouvrages déjà cités, des recueils devenus fort rares, entre autres la suite des *Pourtraicts des souverains, princes et comtes de Hollande*, Anvers, 1662 (40 pl. in-fol.); les *Effigies des forestiers et comtes de Flandre*, Anvers, Martin Vanden Enden le jeune, 1663 (in-fol.); les *Effigies des souverains, princes et ducs de Brabant, avec leurs armes et devises*, Anvers, sans date; *Tabula chronologica ducum Brabantiæ*, Malines, 1669 (in-fol.); *Effigies imperatorum domus austriacæ*, 1663 (15 pl.). Les planches de ces recueils sont en majeure partie gravées par Meyssens le fils.

Pour ce qui concerne les estampes isolées, le nombre de celles que publia notre artiste est aussi grand que varié. Tous les genres s'y rencontrent, et c'est un honneur pour Meyssens d'avoir procuré à Wenceslas Hollar, chassé d'Angleterre par la Révolution, l'occasion de travaux extrêmement intéressants et toujours recherchés.

Jean Meyssens, que Piron fait erronément mourir à Bruxelles en 1666, finit sa carrière à Anvers en 1670. Sa femme, Anne Jacobs, mourut en 1679 et fut inhumée auprès de son mari dans l'église de Notre-Dame.

C. De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderconst*. Lierre, 1661; in-4°. — Rombouts et Van Lerius. — *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc*. Anvers, s. d.; 2 vol. in-4°. — C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers*. Amsterdam, 1860, t. IV. — H. Hymans, *La Gravure dans l'École de Rubens*. Bruxelles, 1879; in-8°. — F. Wibiral, *L'Iconographie d'Antoine Van Dyck*. Leipzig, 1877; in-4°. — Ch. Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes*, t. III.

MICHAU (Thibaud, plus généralement **Théobald),** peintre, né à Tournai en 1676, mort à Anvers, non pas en 1769 (de la Grange et Cloquet, *Études sur l'art à Tournai*), mais en 1765. Les mêmes auteurs assurent que Michau fut, dans sa ville natale, l'élève de Bouit, un peintre de genre. On se demande l'âge que pouvait avoir l'artiste à cette époque, attendu que, en 1686, et donc à peine âgé de 10 ans, il était à Bruxelles l'élève de Luc Achtschellincx — non pas Schellincx, comme dit Nagler et après lui Bryan. Admis en qualité de maître dans la corporation des peintres de Bruxelles en 1698, nous le voyons, au bout d'une douzaine d'années, fixé à Anvers, où son inscription dans la Gilde de Saint-Luc date de 1711 et où, durant un demi-siècle et plus, il mit au jour des paysages d'adroite facture, d'aspect riant, mais dont la formule, d'ailleurs conforme au goût de l'époque, est en quelque sorte invariable. Michau affectionne les sites ombreux et accidentés, que traversent des rivières sur les bords desquelles viennent décharger des barques, au milieu du va-et-vient d'une foule où, chose assez singulière et

caractéristique, dominent les personnages vêtus de rouge et de bleu. Notre peintre aime aussi les routes que parcourent de rustiques attelages. Tout cela n'est point touché sans esprit, sans entente de la chose, mais a le grand tort d'évoquer, tant pour le paysage que pour les figures qui le peuplent, le dangereux souvenir des Teniers, des P. Bout, des Vander Meulen, des Van Artois, et, naturellement, considérées sous cet aspect, les œuvres de Michau cessent d'intéresser. Plusieurs reçurent pourtant les honneurs de la gravure. Le Bas et ses élèves en firent des planches attrayantes. A. Morghen a enrichi d'une estampe d'après notre artiste — une *Vue d'hiver* — le Musée français de Landon. On en rencontre dans la Galerie de Le Brun, le fameux marchand de tableaux, publiée à Paris en 1796. Voici comment s'exprime l'auteur de ce livre, presque contemporain du peintre : « On ne nous a pas parlé de Michaux (*sic*), l'un des derniers maîtres de l'école flamande ; cependant il a fait des compositions aussi agréables que piquantes : ses paysages sont autant de vues des environs de Bruxelles ; il les enrichissait de figures et d'animaux aussi bien dessinés que d'une belle couleur. Il s'est plu à copier Teniers, et l'a fait avec le plus grand succès. J'ai vu vendre quelques-uns de ses tableaux sous le nom de ce dernier. Ses ouvrages, répandus dans tous les pays, se vendent assez communément par pendants 7 à 800 livres. Il a travaillé fort vieux et ses productions sont d'une touche lourde et d'une couleur fort crue. On ignore dans quelle ville il prit naissance, qui fut son maître et où il mourut ».

Ces points divers sont aujourd'hui résolus. Théobald Michau, dont nous croyons inutile d'énumérer les productions connues, est, en somme, une figure d'arrière-plan, ce qui ne veut pas dire qu'on ne rencontre de son pinceau des créations estimables. Elles atteignent rarement un format développé. Une des plus grandes, aussi des meilleures, mesurant 60 centimètres sur 83, faisait partie de la collection du comte Sierstorpff en 1888 et fut remarquée à l'exposition d'anciennes peintures organisée cette année-là à Dusseldorf. Ce tableau représentait *Un Marché au bord d'un fleuve non loin d'une ville*. Siret observe que, de 1773 à 1803, les œuvres de Michau se rencontraient à toutes les ventes.

Nagler, *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, t. IX, p. 243. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 1197-1198. — Woltmann et Woermann, *Geschichte der Malerei*, t. III, p. 523. — Siret, *Dictionnaire des peintres*.

MICHEL D'ANVERS, Miguel DE AMBERES pour les auteurs espagnols, **Michele FIAMMINGO** pour les Italiens, peintre du XVIIe siècle, que nous n'entreprenons pas de vouloir identifier avec l'un de ses contemporains du même prénom, admis dans la Gilde anversoise de Saint-Luc. Le mieux est d'attendre qu'une circonstance fortuite mette sur la voie de la solution du mystère, d'autant que les indications données par Soprani semblent mériter créance. Voici le passage où l'historien génois s'occupe de notre artiste, à la fin de son chapitre sur les frères De Wael :

« Michel Flamand étudia sous Corneille (de Wael) qui le reçut gratuite-

ment dans sa demeure. Il avait été l'élève de Rubens à Anvers et fut, à son arrivée à Gênes, chez J.-A. de Ferrari. Il chercha ensuite l'appui de De Wael. Michel s'adonna au portrait à la manière de Van Dyck et avec grand succès. Ayant produit des œuvres très fidèles à la nature, il gagna beaucoup d'argent. Après plusieurs années passées à Gênes, dans le but de s'enrichir, il partit pour l'Espagne, et déjà commençait à bien réussir lorsque, il y a peu de temps, ayant contracté de graves infirmités, il cessa de vivre. »

Cette notice est reprise presque textuellement par Cean Bermudez, lequel se borne à ajouter : « Il voyagea en Espagne, où il mourut, laissant divers tableaux ».

Tout le monde sait que les élèves de Rubens nous sont à peine connus, l'illustre peintre ayant joui du privilège d'être dispensé de la juridiction de la Gilde de Saint-Luc. Qu'avant son départ, pour l'Italie d'abord et l'Espagne ensuite, Michel fût arrivé à un sérieux degré de supériorité, nous hésitons à le croire. Venu tard chez Rubens, il a probablement quitté Anvers après la mort du maître en vue de prêter le concours de son pinceau à quelque artiste notable de par delà les monts, et Giovanni-Andrea de Ferrari était de ceux-là. La première édition de Soprani ayant vu le jour en 1674, c'est vers 1670 que le peintre finit sa carrière. Si, comme on peut le croire, c'est à lui que se rapporte le « Maestro Fiamingo » des descriptions de Gênes, il laissa des œuvres dans diverses églises de la capitale de la Ligurie, notamment à Santa Maria Consolazione, à San Donato et à San Colomban, l'*Adoration des Mages* et l'*Annonciation*. En Espagne, les peintures de Miguel de Amberes font défaut dans les musées. Informés que nous sommes du rapport existant entre les portraits de notre artiste et ceux de Van Dyck, il est difficile de ne pas songer à ces effigies d'évêques tapissant la sacristie de la cathédrale de Burgos, lesquelles ne sont pas seulement inspirées de l'illustre Flamand, mais directement empruntées à son *Iconographie* et, pour les besoins de la circonstance, parées du grand atour épiscopal. Techniquement, tous ces portraits ne sont pas dénués de valeur, mais perdent naturellement de leur importance par le fait du plagiat que nous venons de signaler.

Rafaello Soprani, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti Genovesi*, 2e éd., 1768, t. I, p. 466. — Cean Bermudez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de los Bellos Artes en España*. Madrid, 1800, t. I, p. 26. — H. Hymans, *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Espagne* (*Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t XII, 1894, p. 157).

MILLET (François) ou **MILLÉ**, peintre et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 27 avril 1642. Fils de Pierre Millet, habile tourneur en ivoire, originaire de Dijon et de Sara Guns, Francisque — nom sous lequel il devait s'illustrer — ayant de bonne heure perdu son père, suivit à Paris son maître, le peintre Laurent Franckx (inscrit à la Gilde de Saint-Luc en 1622-1623). Houbraken tenait d'Abraham Genoels, cousin du dit Franckx, qu'à son arrivée à Paris, en 1659, il y rencontra Millet, alors âgé de 17 ans. Les deux jeunes gens se lièrent d'amitié et eurent un atelier commun. Genoels avait constaté chez son camarade une faculté d'assimilation poussée à ce point

qu'il suffisait à Francisque d'avoir considéré un site ou une œuvre d'art pour être à même de les retracer par le pinceau avec une fidélité absolue. L'assertion nous vient en aide pour expliquer ce phénomène d'un artiste qui, sans avoir vu l'Italie, a laissé pour seules créations des paysages arcadiens, lesquels, comme ceux de Genoels même, relève du Poussin bien plus que de la nature. Empêché par le fait de son mariage de franchir les Alpes, Millet qui, à 18 ans à peine, avait épousé la fille de son maître, n'en demeure pas moins fidèle au genre qu'il avait adopté, et sa peinture, pour conventionnelle qu'on la puisse juger, n'en accuse pas moins une personnalité de sérieuse valeur. « Les paysages de ce peintre sont fort estimés, dit Mariette. Il possédait toutes les parties nécessaires à un paysagiste, et il avait l'art de composer avec beaucoup de richesse. Ses paysages représentent pour l'ordinaire des pays délicieux où l'on se promène agréablement; tout y est riant, et il y règne en même temps une majesté que Francisque avait puisée dans les ouvrages du célèbre Poussin, qu'il s'était proposé pour modèle ». En somme, cette manière d'envisager la nature s'accordait au mieux avec le goût régnant, et, ainsi que l'observe Charles Blanc, les curieux de peinture comprenaient le paysage comme André Lenôtre comprit le parc de Versailles, les jardins de Meudon et de Chantilly. Francisque ne manqua point de vogue. Il décora de ses peintures les lambris du petit appartement du roi aux Tuileries, peignit des dessus de portes pour le cabinet des appartements du rez-de-chaussée, plaça de ses toiles à Saint-Nicolas du Chardonnet : *Le Sacrifice d'Abraham* et *Élysée au désert*, compositions où le paysage tenait nécessairement une place considérable. Il n'arriva pas cependant à l'Académie, comme certains auteurs l'assurent. Bien qu'il fût généreux jusqu'à l'imprévoyance, notre artiste n'échappa point à l'envie. Presque tous ses biographes rapportent que sa mort prématurée fut attribuée à un poison qui d'abord le rendit fou. L'inscription du décès de Francisque, dans les registres de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris, porte : « Samedi, 3e jour de juin 1679, François Millé, peintre, âgé de 36 ans, décédé rue des Vieilles-Études. Porté à l'église; vespres des morts chantées à son intention et inhumé dans le cimetière avec l'assistance du chœur, en présence de Pierre Millé, peintre, son frère, et de Jacques Hermant (*sic*), aussi peintre. Signé Pierre Millet, d'Hermans ».

Le nom de Francisque passa aux descendants du peintre. Son fils Jean obtint comme « Francisque » le titre de « peintre du Roy et membre de son Académie » en 1708. Nous savons par le procès-verbal de son inhumation, dressé le 17 avril 1723, que Jean Millet avait épousé Jeanne Rassicode et qu'il avait pour frère Antoine Millet Francisque, « entrepreneur de mines d'or »! Jean Millet mourut âgé de 57 ans. Il suivit le genre et la manière de son père, mais avec un moindre éclat.

Les peintures de Francisque ne sont point nombreuses. Le Louvre en possède une couple d'assez minime importance; on en cite une autre au Musée de Bordeaux. Les Galeries de Dresde, de Munich, de Cassel, de Francfort, de Prague et de Pesth, la Galerie Lichtenstein, à Vienne, le Musée de Bruxelles, conservent également de ses œuvres. On connaît de lui trois

eaux-fortes fort rares, d'un travail intelligent et délicat. Ce sont des paysages « à l'antique », où se voient des temples et des pyramides. Viennent ensuite une trentaine de paysages gravés d'après les dessins de l'artiste par un inconnu qui signe « Théodore », se contentant, à l'instar de Francisque lui-même, de son prénom. Qui peut être le susdit Théodore? Mariette rappelle que : « Descamps, dans son 3e volume, page 237, désigne ses planches comme gravées par Gérard Hoet dans le temps de son séjour à Paris, et ajoute : moi-même il me semble l'avoir ouy dire au fils de G. Hoet, mort depuis à La Haye, et que j'ay connu à Paris à la vente du duc de Tallard ». On ne voit pas trop le motif pour lequel Gérard Hoet, artiste de valeur, aurait voulu, en la circonstance, dissimuler son identité. Pourquoi envisager Théodore comme un pseudonyme, et non pas un simple prénom, porté par un parent de Millet, son élève très vraisemblablement, un de ses familiers pour sûr, pouvant se contenter de signer familièrement d'un prénom des travaux destinés à rester presque en famille.

Archives de l'art français, publiées par Ph. de Chennevière et Anatole de Montaiglon, 1854-1856, t. III, pp. 395 et 396. — Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*. Orléans, 1873. — Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen*. S'Gravenhagen, 1753, t. III, p. 204. — Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*. École française, t. I. — Éd. Fétis, *Les Artistes belges à l'étranger*. Bruxelles, 1865, t. II, p. 51. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schildersschool*, p. 1076. — Robert Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, t. I. Paris, 1835, p. 245.

MINNEBROER (Frans), peintre, ayant, selon Van Mander, travaillé à Malines vers 1540. Le même auteur mentionne avec éloge une *Fuite en Égypte*, peinture décorant l'église de Notre-Dame Outre-la-Dyle, et dont les figures et le paysage étaient traités avec un égal talent. A Notre-Dame d'Hanswyck existait un retable de la *Vie de la Vierge*, par Minnebroer, et dont les volets, la *Salutation angélique* et la *Visitation* auraient été des morceaux accomplis. Il n'en a malheureusement rien été conservé qui nous permette de contrôler la valeur de ces éloges.

Frans Verbeeck, élève de Minnebroer, mort en 1570, maniait avec habileté la détrempe et traitait de préférence des sujets analogues à ceux affectionnés par Jérôme Bosch.

« Minnebroer » signifie le Récollet. Le peintre appartenait-il à cet ordre monastique? Si tel était le cas, il faudrait attacher une sérieuse importance à la note recueillie par E. Neefs dans un journal malinois de 1786, et d'après laquelle Minnebroer ne ferait qu'un avec Frans Crabbe, *alias* Van Espleghem (voy. ce nom). Il est certain que Crabbe — également loué par Van Mander — avait décoré d'un retable de la *Passion* le maître-autel de l'église des Récollets, à Malines. On y voyait, dit Van Mander, des têtes assez belles pour évoquer le souvenir de Quentin Metsys. Le style du peintre n'était pas sans analogie avec celui de Lucas de Leyde. Crabbe, mort, non pas en 1548, mais en 1553, ainsi qu'il résulte des recherches de Neefs, a été identifié par Passavant avec l'intéressant graveur désigné sous le nom de « Maître à

l'Écrevisse », qu'on nommerait plus correctement le « Maître au Crabe ». De ce dernier l'on connaît une cinquantaine d'estampes décrites dans le *Peintre-graveur* d'Adam Bartsch, nomenclature complétée ensuite par Passavant dans son manuel portant le même titre. Très rares, ces pièces ne se rencontrent que dans les plus riches collections. Bien qu'offrant, par le caractère, assez d'analogie avec les planches de Lucas de Leyde, elles n'en restent pas moins d'une franche originalité et décèlent la main d'un opérateur habile, ayant largement recours à l'eau-forte, chose rare pour le temps. Anonymes pour la plupart, elles sont assez typiques pour être facilement rattachées à l'œuvre de l'artiste connu pour s'être servi, en guise de signature, du crustacé mentionné plus haut.

Van Mander (édition française), Paris, 1884, t. I, p. 256. — E. Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. Gand, 1876, t. I, pp. 210-214. — Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. VII, p. 527. — Passavant, *Le Peintre-graveur*. Leipzig, 1862, t. III, p. 15.

MIROU (Antoine), MIROE, MIROEL, MIROUL, MIROY, aussi **MIROULŒUS** (jamais **MIRON,** comme l'écrit Bryan Stanley), peintre, d'origine flamande, sans doute anversoise, attendu que plusieurs artistes du nom se rencontrent à Anvers, dans les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc. Nous y relevons, sous la date de 1560, l'inscription d'Arnold Mirou, élève de François, lequel avait été reçu maître cinq années auparavant. Arnold, à son tour, devient franc-maître en 1594. Antoine Mirou, pour en revenir à lui, était issu du premier mariage d'Henri, apothicaire, que l'on trouve à Frankenthal, fréquemment associé aux actes de la vie civile et religieuse de la communauté flamande établie dans cette localité, entre 1586 et 1617, et dont la seconde union fut consacrée en 1590. Ce fut également à Frankenthal, le 8 mai 1602, que se maria Antoine. Il prenait pour femme Suzanne, la fille de Gaspard van Coninxloo. De tout ce qui précède, il est permis de conclure que les Mirou, originaires d'Anvers, avaient pris le chemin de l'exil pour motifs de religion; qu'Antoine, venu au monde vers 1570, reçut sa première éducation sur le sol natal, pour la poursuivre ensuite à Frankenthal, dans le voisinage d'Égide van Coninxloo, dont l'influence se fait sentir dans ses œuvres. M. Sponsel, à qui l'on doit une étude récente sur Gilles van Coninxloo et son école, caractérise comme suit la manière de Mirou : « A l'exemple de Schoubroeck — autre élève de Coninxloo — et de Breughel (de Velours), il aime à étoffer ses campagnes de petites figures, épisodes bibliques, sujets de chasse et scènes rustiques. Ses paysages offrent beaucoup d'analogie avec ceux de Schoubroeck, dont la vigueur le cède au coloris ». Les tableaux de Mirou sont très petits et ordinairement peints sur cuivre. Leur fini est précieux.

Le plus ancien spécimen de son talent se trouve dans la galerie Harrach, à Vienne, et porte la date de 1603. M. de Frimmel n'est pas sûr que l'on puisse, à l'exemple de M. Woermann, lire 1602 plutôt que 1612, la date du tableau de la Galerie Pomersfelden. La date la plus récente, 1653, a été

relevée sur un tableau de Mirou du Musée de Magdebourg, œuvre ayant jadis appartenu au Musée de Berlin. A dater de 1620, Antoine Mirou disparaît de Frankenthal. Nous ignorons de quel côté se portent ses pas. En dépit d'une carrière active d'un demi-siècle, les tableaux qu'on connaît de sa main sont peu nombreux. Peut-être se confondent-ils dans l'œuvre si vaste de Jean Breughel. M. de Frimmel a établi qu'un tableau de Mirou se trouve, au Musée impérial de Vienne, catalogué comme de Roland Savery, tandis que, en revanche, l'œuvre attribuée à Mirou est d'un autre maître. Ce tableau, n° 933, *La Conversion de saint Paul,* est effectivement envisagé comme douteux par l'auteur même du catalogue de 1896. Il faut observer que depuis 1895 la Galerie impériale s'est enrichie de deux peintures de Mirou, dont l'une, n° 939, représente également *La Conversion de saint Paul,* provenant du château de Prague, et l'autre, *Paysage où l'on voit une famille de mendiants,* porte la date de 1612.

Dans la galerie Nostitz, à Prague, un *Paysage avec voyageurs* est daté de 1611; un tableau du Musée de Gotha est daté de l'année 1614. D'autres peintures du maître, signées mais non datées, se rencontrent à l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, au Musée de Madrid : *Paysage avec Agar et Ismaël,* au Musée de Copenhague, au Musée de Dessau dans la galerie Schönborn, à Vienne, dans la galerie de Schleissheim, dans celle de Lutschena, près de Leipzig, etc. Sous la date de 1620, Mathieu Merian a gravé, d'après notre artiste, une série de vingt-six estampes représentant des sites des environs de Schwalbach. Cette suite porte pour titre : *Novæ quædam ac paganæ regiunculæ circa Acidolas Swalbacenses delineatæ per Antonium Miruleum.*

Sponsel, *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen,* t. X (Berlin, 1889), p. 69. — T. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien,* 1re livr. (Bamberg, 1891), *passim.* — Woltmann und Woermann, *Geschichte der Malerei,* t. III.

MISDACQ (Josse-A.-W.-Y.) devrait être, si l'on en croit Pinchart, l'auteur d'un tableau ayant fait partie, en 1613, de la collection de Charles de Croy, duc d'Aerschot, collection se trouvant alors au château de Beaumont et dont l'inventaire a été publié par le savant archéologue. Le poste où paraît le nom de Misdacq est rédigé comme suit : « ... 76. Une aultre (peinture), aussi sur thoille, peu plus haulte et plus large (que 8 pieds de haut sur 9 de large), avec sa molure de bois de sapin roujastre, contenant la représentation de la reyne Madian et Symric, prince d'Israël, tués en adultère par Sinephas; de la main de Judocus A. W. Y. Misdacq fecit. » Ce Judocus A. W. ne semble-t-il pas devoir être Judocus a Winghen, Josse van Winghen, peintre de Bruxelles, mort à Francfort en 1603 et qui fut, avant Otto Venius, au service d'Alexandre Farnèse? Nous posons la question sans la résoudre, faisant observer qu'il n'existe dans l'histoire de l'art aucun artiste du nom de Misdacq, alors même qu'il ne s'agirait que d'un simple surnom de Josse van Winghen.

Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres,* 1re série. Gand, 1860, p. 166.

MOENS (Gaspard-Melchior), aussi **MOONS**, sculpteur, né à Anvers en 1698, d'Antoine et d'Élisabeth Tyck, bourgeois aisés, qui permirent à leur fils de suivre sans entraves sa vocation pour les arts. D'abord élève de Jean Veiremans et inscrit comme tel à la Gilde de Saint-Luc en 1710-1711, le jeune homme étudia ensuite sous Van Baurscheit, à ce moment le meilleur statuaire de sa ville natale. En 1724-1725, il obtenait la maîtrise.

Sur les ruines de son école de peinture dégénérée, Anvers avait vu la sculpture briller d'un véritable éclat. Ses églises abondent en monuments de toute nature : autels, tabernacles, confessionnaux, bancs de communion et d'œuvre, jubés et buffets d'orgue, tombeaux et épitaphes tour à tour taillés en marbre et en bois, où s'affirme, sous une forme quelque peu boursouflée, une habileté remarquable, mise au service d'un esprit d'invention parfois heureusement appliqué. Moens prit sa part de ces divers travaux et y fit preuve à la fois d'entente et de souplesse. Il fut le collaborateur de son maître dans l'autel de la chapelle du Saint-Sacrement de l'église de Notre-Dame, et exécuta, pour l'église Saint-André, une statue colossale de Saint-Corneille, adossée à une des colonnes de la grande nef, côté nord. Dans l'église de Hoboken, l'autel de la Vierge et la chaire de vérité sont des œuvres de son ciseau. Cette dernière création a pour motif principal le Christ et la Samaritaine. La cuve est ornée des bustes des Évangélistes. Au cours de son travail, Moens fut atteint d'un mal qui l'emporta le 22 décembre 1762. Il fut inhumé dans le transept du couvent des Grands-Carmes, place de Meir, à Anvers, devant l'image de Saint-Joseph. Son épitaphe rappelait qu'il fut doyen (en 1736-1737) et trésorier de la caisse de secours mutuels de la Gilde de Saint-Luc, quaternier et un des directeurs de l'Académie des Beaux-Arts. Il avait été appelé à ces dernières fonctions par la municipalité, le 17 décembre 1756, et les remplit jusqu'à sa mort. Moens était célibataire. La forme Moons ayant prévalu parmi ses collatéraux, ceux-ci firent plus tard opérer à la pierre tombale du statuaire un changement dans ce sens.

Jean-Baptiste Van der Straelen, *Jaerboek der vermaerde en kunstryke Gilde van Sint-Lucas, binnen Antwerpen,* uytgeg. door P.-Th. Moons. Van der Straelen, Anvers, 1855, p. 264. Toutes les autres notices consacrées à notre personnage ne sont que des transcriptions de cette source.

MOERENHOUT (Joseph-Josse), peintre et graveur, né à Eeckeren (Anvers) le 3 mai 1801, mort à Anvers le 1er juin 1874. Destiné par ses parents au commerce, Moerenhout débuta dans les bureaux d'un négociant anversois, que bientôt, poussé par sa vocation, il quitta pour l'atelier de H. Vander Poorten. Il suivit également les cours de l'Académie, où de premiers succès encouragèrent ses efforts. Ce fut au Salon d'Anvers de 1822 que parurent les premières productions de son pinceau, deux paysages qui ne passèrent point inaperçus. Le genre de Vander Poorten, celui que voulait cultiver son élève, ne trouvait pas dans l'école anversoise ses représentants les plus accomplis. Moerenhout, bien inspiré, prit le parti d'aller en Hollande étudier les chefs-d'œuvre des grands animaliers du XVIIe siècle, dont il

ambitionnait de suivre la trace. Se trouvant à La Haye en 1824, il fut sollicité par le secrétaire de la légation d'Angleterre, M. Jones, de l'accompagner à Paris, plus spécialement dans le but d'y exécuter quelques copies au Louvre. Ce voyage fut des plus fructueux. Moerenhout n'y trouva pas seulement l'occasion précieuse d'apprendre à connaître les merveilles de la célèbre galerie française, mais d'entrer en relation avec plusieurs artistes notables, spécialement Horace Vernet, qui consentit à lui ouvrir son atelier. Rentré en Belgique, il ne tardait pas à donner des preuves évidentes de ses progrès, et ses œuvres, à diverses expositions, lui créèrent une véritable notoriété. Au Salon d'Anvers de 1828 parurent avec succès une *Halte de Cosaques, Des Pêcheurs et des Chevaux sur la rive, Un Voyageur faisant halte devant un cabaret.* Une autre *Halte de Cosaques,* exposée à Amsterdam la même année, ne tardait pas à être acquise pour le compte de l'État, au prix de 450 florins. Semblable honneur attendait, l'année suivante, au Salon de Gand, *Une Course de chevaux,* payée 500 florins. Particulièrement apprécié dans les provinces septentrionales des Pays-Bas, Moerenhout résolut d'y fixer sa résidence. Dès l'année 1831, il transférait ses pénates à La Haye, laissant à Anvers, avec d'excellents souvenirs, divers élèves, dont l'un surtout, J. Van Gingelen, avait donné déjà des preuves de talent. Dans le nouveau milieu qu'il s'était choisi et où son séjour devait être de près d'un quart de siècle, les suffrages de ses confrères et du public lui étaient acquis à l'avance. Ce fut à la peinture des batailles et des escarmouches de cavalerie qu'il se voua d'abord. Le roi des Pays-Bas obtint de lui, en 1833, un tableau de plus de deux cents figures, *La Bataille de Louvain.*

Schelfhout et Louis Meyer trouvèrent en Moerenhout un collaborateur dont le talent puisait, dans ce travail collectif, l'occasion d'étendre le choix de ses données. Les Salons belges continuèrent de le compter parmi leurs fidèles. Après chacun d'eux, les amateurs s'empressaient de donner place dans leurs galeries à quelqu'une de ses productions. Qu'il suffise de citer MM. Van der Hoop et Van den Schrieck. Un *Intérieur d'écurie,* de la collection Van der Hoop, daté de 1840, appartient aujourd'hui au Musée d'Amsterdam. Lauters en donna la lithographie dans son *Musée moderne,* publié conjointement avec Ch. Billoin. Les tendances novatrices qui, aux approches de 1848 se firent jour dans l'école française, laissèrent intactes les convictions de Moerenhout. La critique belge accueillit avec peu de faveur le *Naufrage sur les côtes de Hollande,* né de sa collaboration avec Louis Meyer, exposé au Salon de Bruxelles de 1848. Au Salon de 1851, son *Retour de la chasse* fut acquis par la Commission pour la loterie. A cette même exposition, restée fameuse, figurèrent deux autres peintures, épisodes de naufrages, dans lesquels Moerenhout avait prêté son pinceau à Louis Meyer pour l'étoffage. L'artiste cependant n'avait pas quitté sans esprit de retour le théâtre de ses premiers succès. Revenu à Anvers vers 1854, durant vingt ans encore il y poursuivit son active carrière. Membre résident de la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, il laissa passer peu d'expositions sans y contribuer par quelque œuvre nouvelle de son infatigable pinceau.

Ses sujets, bien choisis et présentés avec goût, se distinguaient par un fini qui n'était pas sans aider à leur succès. Le Salon de 1864, où figura son *Albert Dürer à la foire aux chevaux à Anvers en 1521,* lui valut la croix de Chevalier de l'Ordre de Léopold. En 1867, il donna *Philippe Wouwermans dans ses moments de loisir*. Ses dernières toiles figurèrent au Salon de 1873. La réputation de Moerenhout s'était étendue loin des frontières du pays natal. La Galerie royale de Balmoral, les Musées de Hambourg et de Munich (la nouvelle Pinacothèque) possèdent de ses œuvres. *Une Dame à la chasse au faucon,* tableau de cette dernière galerie, a obtenu les honneurs d'une grande reproduction lithographiée dans le recueil de Piloty. Moerenhout était, à l'époque de sa mort, membre des Académies d'Amsterdam et de Rotterdam et du Corps académique d'Anvers.

Comme graveur à l'eau-forte, notre artiste a signé deux planches, traitées avec beaucoup de distinction. Elles mesurent en largeur 240 millimètres et en hauteur 150 millimètres. L'une représente de sveltes lévriers d'Écosse au repos près d'un lapin qu'ils viennent de rapporter; l'autre, deux épagneuls dans l'attente de leur maître, et gardant son attirail de chasse.

Un portrait de Moerenhout, gravé sur bois, figure en tête de la notice que lui consacre Immerzeel dans son dictionnaire de l'école néerlandaise. A ce moment, l'artiste était à l'apogée d'un renom quelque peu éclipsé vingt ans plus tard, lorsque l'évolution moderniste eut accompli son œuvre. Ses vues étaient en désaccord total avec les conceptions plus amples des maîtres dits réalistes. Il lui convenait peu de renier un passé que des succès multiples lui permettaient, dans sa vieillesse, de rappeler avec fierté, et qui, tout de travail, lui avait valu la considération de ses contemporains.

Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* Amsterdam, 1843. — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle.*

MOL (Pierre VAN), peintre, né à Anvers, non pas en 1580, comme l'avancent la plupart des auteurs, mais en 1599; il fut baptisé à Notre-Dame le 17 novembre de cette année. Il était fils de Corneille et de Françoise Van Beyselaer. On lui donne pour maître Rubens. « Il paraît certain qu'il fut élève de Rubens », dit Lebrun, « et contemporain de Van Dyck. Ses compositions sont d'un grand caractère; son dessin est savant et prononcé; sa couleur forte, harmonieuse et fine, etc. ». N'en déplaise à Lebrun, l'intervention de Rubens dans l'éducation de Van Mol n'est rien moins que prouvée. Certes, l'influence de l'illustre chef d'école se fait sentir dans ses œuvres, mais combien sont nombreux, au XVIIe siècle, les peintres qui, sans avoir été les élèves du puissant coloriste, procèdent de lui dans l'ensemble de leurs créations? De ce nombre est Van Mol. Inscrit à la Gilde de Saint-Luc à Anvers, en 1611, comme élève de Seger Vande Grave, un peintre obscur, il a sans doute pu passer postérieurement dans l'atelier de Rubens, mais, à cet égard, nous en sommes réduit à des conjectures. Son admission parmi les francs-maîtres se fit attendre jusqu'en 1622-1623. Il avait peut-être pris

une part quelconque aux travaux de Rubens, lequel, de plus en plus, avait besoin d'auxiliaires. Laissé à sa propre initiative, Van Mol eût pu difficilement prétendre à un rôle bien marquant parmi les artistes qui, dans le voisinage de Rubens, représentaient à ce moment l'école d'Anvers. Telle fut sans doute la cause déterminante de son départ pour l'étranger. Paris lui réservait une somme plus ample de succès, dans le milieu cosmopolite où les Flamands tenaient la première place. Ils s'étaient constitués en « Nation » avec les Hollandais et les Allemands, sous l'invocation de saint Hippolyte, à dater de 1626. Van Mol fut un des principaux membres de la confrérie et décora son autel, à Saint-Germain-des-Prés, d'une vaste toile, peut-être l'*Adoration des Bergers,* aujourd'hui au Musée de Marseille. On relève sa trace à Paris à dater de 1631. « Peintre ordinaire de la reine » (Anne d'Autriche, dont il nous a laissé un portrait reproduit en gravure par Pierre de Jode), jouissant comme tel d'un traitement de 10 livres tournois et des immunités de commensal de la maison du roi, il se fit quelque réputation comme protraitiste, peintre de sujets religieux, également de sujets familiers, à en juger par une *Danse flamande* qui faisait partie de la galerie du duc d'Orléans, au Palais-Royal, et dont la gravure est dans le recueil de Couché. Son portrait de Mazarin eut pour interprète le célèbre Robert Nanteuil. De même P. Van Schuppen reproduisit une image de Ch. de Howel, baron de Morainville. Marié en 1640 à Anne Vander Burch, âgée de 19 ans à peine, et sœur de Louis Vander Burch, « peintre ordinaire du roi », il eut de cette union huit enfants, dont l'aîné avait 10 ans à peine à l'époque de la mort de son père, arrivée le 8 avril 1650. Ses descendants paraissent être arrivés à la magistrature. A la constitution de l'Académie royale des Beaux-Arts, en 1648, Van Mol fut au nombre des premiers membres de cette illustre compagnie.

On a vu le jugement favorable porté sur les œuvres de Van Mol par Lebrun, le grand collectionneur et marchand parisien. « J'ai connu de lui », dit ce fameux expert, « une *Charité romaine,* peinte sur bois, d'environ 3 pieds de long sur 2 $^1/_2$ pieds de hauteur, qu'un comte Spath acheta 300 louis. Le tableau que j'ai fait graver ici par Blot (il représente sans doute une *Bethsabée*), est fin et précieux et se trouve dans le cabinet de M. Destouches à Paris. On voit encore, dans le cabinet de M. le président Andry, deux tableaux de Van Mol : l'un est *Diogène cherchant un homme, sa lanterne à la main.* Il est entouré d'un grand nombre de personnes de différents âges et de divers caractères, peintes avec autant d'habileté que de grâce. Il fut vendu 5,948 livres à la vente de son cabinet sous le n° 86. L'autre est *Saint François venant de recevoir les stigmates et secouru par les anges.* Les figures sont de proportion naturelle à mi-corps. Ces deux tableaux sont d'une grande beauté et d'une grande perfection ». « Il ne paraît pas que ce maître ait gravé », ajoute Lebrun, « ni que l'on ait gravé d'après lui ». Nous n'avons plus à rectifier cette dernière assertion. Quant au *Diogène,* voici, en ce qui le concerne, un renseignement curieux. Exposé au Louvre, sous le nom de Rubens, attribution que conteste à bon droit M. Rooses, il fut vendu au roi

par Lebrun pour 20,000 francs. « Il y a dans ce tableau quelques têtes agréables », dit M. Rooses, « mais les teintes sont trop sombres. Le travail n'est pas de Rubens, mais de son école; il n'est pas non plus de Jordaens ». Voici, si nous ne nous trompons, l'auteur déterminé.

La *Danse flamande,* mentionnée plus haut, est, dans la Galerie de Couché, accompagnée d'un texte par l'abbé de Fontenai, texte fort élogieux pour notre peintre. « Tous ses ouvrages », y lisons-nous, « sont d'un effet soutenu de ton et d'une touche précieuse. Le sujet de ce tableau est intéressant... Le fond est d'une architecture assez rustique et donne lieu à des masses d'ombre et de clair-obscur, lesquels contrastent heureusement avec la lumière dont les figures sont frappées. On remarque une grande légèreté de touche dans ce tableau. Les caractères des têtes sont fins et les étoffes bien rendues, aussi le regarde-t-on comme un des meilleurs qui soient sortis des mains de ce peintre dont on a aussi de bons portraits ». On trouve dans le *Gulden Cabinet,* de De Bie, un portrait de David Teniers le vieux, gravé d'après une peinture de Van Mol. C'est une des effigies les mieux venues de ce recueil où, chose curieuse, il n'est fait aucune mention de notre artiste. Le temps n'a pas respecté la réputation de Van Mol, par la raison même qu'il se réclame de Rubens. Les sujets de ses principales toiles ne sont que des variations sur des thèmes de l'illustre maître et n'en font que mieux ressortir leur propre infériorité. On peut voir au Louvre, comme au Musée de Reims, la *Descente de Croix,* conçue par Van Mol dans de vastes proportions. Nous ne saurions partager l'avis de l'auteur du catalogue, au gré duquel « l'élève de Rubens y a égalé son maître en puissance et en profondeur, sans sacrifier l'éclat et l'harmonie de la couleur ». Van Mol, nullement maladroit de son pinceau, à la vérité, n'en demeure pas moins un peintre de reflet. Tel nous le voyons dans son *Adoration des Mages,* au Musée d'Anvers; dans son *Christ mort soutenu par un ange,* au Musée de Lille; dans sa *Bénédiction de Jacob,* au Musée de Berlin; dans sa *Continence de Scipion,* au Musée de Rouen, comme dans ses œuvres moins développées à Orléans *(Diogène),* à Lyon et à Copenhague. Van Mol n'en fit pas moins autant, sinon plus que bien d'autres, honneur au nom belge à l'étranger, et cela sur un théâtre aussi vaste que celui de Paris. Les succès qu'il y remporta furent le fruit légitime de son labeur.

Catalogue du Musée d'Anvers. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.* — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* p. 765. — Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* p. 504. — Le même, *L'Œuvre de Rubens,* t. IV, p. 9. — *Galerie du Palais-Royal, gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent, avec un abrégé de la vie des peintres, par l'abbé de Fontenai,* par Couché (1786, t. II, pl. 9). — *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands,* par M. Lebrun, peintre. Paris, 1792; 3 vol. in-fol.

MOLD (Jean VAN), Jean VAN ou **DE MOLDER,** peintre, né vers 1625 à Bruxelles, où nous le trouvons inscrit à la corporation des peintres comme fils de Jean et élève de Jean Oden, en 1643. L'éducation du jeune

artiste se poursuivit en Espagne, à Séville, où il eut pour maître l'excellent paysagiste Ignaco Yriarte, dont il suivit les traces avec un succès qui fit rechercher ses œuvres par les amateurs locaux, fiers de les posséder. Nous ignorons ce qu'elles sont devenues. On explore en vain le Musée du Prado, l'Escurial, le Musée de Séville même. Mold fut en 1660 au nombre des fondateurs de l'Académie de la *Casa lonja*, laquelle n'eut d'ailleurs qu'une existence éphémère. Il finit ses jours à Séville en 1706.

Cean Bermudez, *Dicconario historico de las mas ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800, t. V, p. 131. — A. Pinchart, *La Corporation des peintres de Bruxelles* (*Messager des sciences historiques*, 1871, p. 289).

MOLENAER (Corneille), surnommé « le Louche », peintre, né à Anvers vers 1540, mort dans la même ville (?) vers la fin du XVIe siècle. Son apprentissage, commencé sous son père, peintre médiocre, se poursuivit, à la mort de ce dernier, d'après Van Mander, sous un beau-père, dont malheureusement cet auteur omet de nous dire le nom.

Quoi qu'il en soit, Molenaer fut admis franc-maître de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1564. Van Mander parle, d'ailleurs, de notre artiste dans les termes les plus élogieux. « Si l'on compte », dit-il, « les paysagistes qui ont excellé dans la manière de peindre les arbres et autres parties, je ne sache personne qui ait traité le feuillé d'une façon plus charmante ni plus pittoresque. Mon avis sera, je pense, celui de tout le monde ». Il ne semble pas que Molenaer se distinguât au même degré dans la figure. Habile et expéditif, procédant avec ampleur, à la façon des peintres à la détrempe « et sans se servir d'appui-main ». Molenaer se louait à tant par jour, à des confrères, parmi lesquels l'histoire cite Gilles Coignet, d'Anvers. Si l'œuvre était quelque peu mise au point, assure Van Mander, il suffisait à Molenaer d'une journée pour la mener à bonne fin. Il en coûtait un daller, soit un florin et demi des Pays-Bas. Un arrière-plan ou un avant-plan se payait la moitié. On s'explique qu'à ce métier le peintre ne fit point fortune; il avait, de plus, des habitudes intempérantes, aussi mourut-il dans la misère. Le dictionnaire de Seubert assure qu'il finit ses jours à Amsterdam. Nous ignorons à quelle source est puisée l'information. Van Mander dit formellement que Molenaer mourut à Anvers.

Il nous est impossible de citer une création authentique de Corneille Molenaer. Toutes celles exposées sous son nom sont mal attribuées. Les trois *Marines* de l'Escurial, les trois *Scènes rustiques* du Musée de Stuttgart, l'*Intérieur* du Musée d'Arras, sont indistinctement d'une époque avancée du XVIIe siècle. Le *Paysage* de la Galerie de Brunswick porte la signature de Jean Van Goyen, et pour ce qui est de celui du Musée de Berlin, que Kugler et après lui M. Woermann signalent comme une production de premier ordre du pinceau de l'artiste, l'attribution n'est plus maintenue dans la plus récente édition du catalogue ! Nous l'avons dit ailleurs et nous nous permettons de le répéter ici : rien ne s'explique mieux que la rareté des créations d'un

maître, dont le rôle essentiel paraît avoir été de compléter les travaux de ses confrères et la difficulté non moins grande de lui assigner des œuvres personnelles.

Van Mander, *Schilderboeck* (édition française avec notes et commentaires par Henri Hymans). Paris, 1885, t. II, pp. 15-16. — A. Seubert, *Allgemeines Künstler Lexicon*. Stuttgart, 1878. — Kugler, *Handbuch der Malerei*. — A. Woltmann et C. Woermann, *Geschichte der Malerei*. Leipzig, 1888, t. III, p. 90.

MOLYN (Pierre-Marius), peintre, dessinateur et graveur, né à Rotterdam le 9 juillet 1819, mort à Anvers le 28 avril 1849. Élève, dans son pays natal, de J.-H. Van Grootvelt, Molyn vint ensuite se fixer à Anvers, où résidaient plusieurs de ses parents, et où il se plaça sous la direction de Ferdinand de Braekeleer, alors à l'apogée de sa faveur auprès du public. Molyn ne tarda point à se faire remarquer par des tableaux du genre rustique, composés spirituellement et d'une coloration agréable. Il avait 23 ans à peine lorsque la Société *Felix Meritis*, à Amsterdam, lui décernait la médaille d'or pour un tableau représentant un *Escamoteur dans une ferme*. A dater de cette époque, il prit régulièrement part aux Salons hollandais et belges, toujours avec succès. Ses principales œuvres : *Pauvres à l'intérieur d'un presbytère* (1843), *Les Maraudeurs* (1846), *Jacques Callot parmi les bohémiens*, *L'Attente* (1849), figurèrent aux expositions d'Anvers. Comme lithographe, P.-M. Molyn a laissé un portrait lithographié de son maître, Van Grootvelt, travail médiocre. Plus réussies sont ses eaux-fortes, tracées d'une pointe libre et d'un effet vigoureux : *La Liseuse*, vieille femme dans un intérieur, ayant près d'elle un chat; dans le premier état, le visage de la femme est entièrement chargé d'ombre; *Le Malade*, un homme alité à qui sa femme présente à boire; *Philémon et Baucis; La Bénédiction*, paysage où plusieurs personnes sont agenouillées non loin d'une église. A ces quatre pièces, décrites dans le *Peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle*, de Hippert et Linnig, s'ajoute, croyons-nous, une cinquième planche, anonyme, représentant également une procession passant près d'une église gothique.

Pierre-Marius Molyn fut enlevé par une maladie de langueur le 28 avril 1849, nous l'avons dit plus haut. On avait été d'accord pour lui prédire une réputation. Ses confrères anversois lui firent ériger, en 1850, au cimetière du Stuivenberg, un monument surmonté du buste du défunt.

Immerzeel, *Levens en Werken, etc.* — Kramm, *Levens en Werken, etc.* — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge du XIXe siècle*. Bruxelles, 1874, p. 716.

MONE (Jean), sculpteur, d'origine lorraine, travaillait en Belgique dans la première moitié du XVIe siècle. Albert Dürer le connut à Anvers, en 1521, et, d'après le journal de son voyage, fit son portrait au crayon : *Ich habe den guten marmel Stainhauer, Maister Jan, der den Christopff Kohler gleich sieht, hat in Welschland gelert, und ist von Metz, mit der schwartzen Kraide conterfet*, c'est-à-dire : « J'ai fait au crayon noir l'effigie du bon tailleur

de marbre, maître Jean, qui ressemble à Christophe Kohler. Il est de Metz et a appris son art en Italie ». Pinchart, qui nous révèle l'identité de ce maître Jean, pense, à tort, qu'il ne fait qu'un avec Jean De Lorraine, cité par Jean Lemaire de Belges dans une lettre du 8 septembre 1511, relative à l'église de Notre-Dame de Brou, à Bourg [1]. Jean Mone, fils de Jean et de Poissante de Bongard, portait, en 1533, le titre de « maistre artiste de l'Empereur ». C'est ainsi qu'il signe le superbe retable du maître-autel de l'église Saint-Martin, à Hal, un des chefs-d'œuvre de la sculpture en Belgique. En 1536, Mone était fixé à Malines. En cette année, Louis van Bodeghem, le célèbre architecte de la Maison du Roi, à Bruxelles, fut payé d'un voyage qu'il eut à faire à Malines, pour apprécier et évaluer un retable d'autel que les exécuteurs testamentaires de Philippe le Beau avaient acquis du statuaire lorrain, au prix de 800 livres de Flandre, pour orner le maître-autel de la chapelle de la Cour à Bruxelles. Ce morceau de sculpture était à dix compartiments et représentait *La Passion du Christ, Les Évangélistes* avec d'autres saints personnages. Il mesurait 10 pieds de large sur 14 de haut. Une fois placé, ce retable fut jugé insuffisant, et, au mois de septembre 1538, les exécuteurs testamentaires du roi de Castille en commandèrent un nouveau, du prix de 1,200 livres, à la condition que l'artiste garderait le premier pour compte. L'œuvre commandée devait être composée des matériaux les plus précieux : « jaspes, marbres et aultres pierres fines ». Il ne fut payé qu'en 1541. A cette date, Mone était entré en possession, par voie d'héritage, d'une fortune considérable du chef d'une parente décédée en Lorraine il y avait longtemps déjà. Par jugement du Grand Conseil de Malines, des 14 et 24 mai 1539, il devenait seigneur de Luthange, près Thionville. Les archives du royaume, à Bruxelles, possèdent deux minutes de lettres de Marie de Hongrie, en date des 27 juillet et 28 septembre 1539, par lesquelles la gouvernante donne ordre de mettre Jean Mone en possession des biens qui lui sont échus par héritage.

On rencontre, dans un manuscrit du XVIe siècle, appartenant aux archives d'Arlberg, dans le Tyrol, parmi les membres de la confrérie de Saint-Christophe, à Arlberg, un Hans Mone *Schilter*. Cette qualification ne se rapporte certainement pas à un peintre, attendu que les nombreux coloristes appartenant à la confrérie sont désignés comme *maler*. *Schilter* pourrait donc être ciseleur d'écus d'armes, ceci toutefois sous réserve. Le Hans Mone désigné paye une contribution annuelle d'un escalin. Après sa mort, il sera — ou a été — payé un florin. La mention dont il s'agit accompagne les armoiries du personnage : de *gueules* à la bande ondée d'*argent*, à une étoile du *même* en chef à senestre. Tels sont les seuls renseignements que nous ayons pu recueillir sur le très remarquable artiste qui fait l'objet de cette notice.

---

[1] Jehan de Lorraine se nommait Tabourin. Voir à son sujet *Jehan Perréal*, par E.-L.-G. Charvet (Lyon, 1874), p. 163, en note. J. Lemaire, *Œuvres*, publ. par J. Stecher, t IV, p. 384.

L'unique production du ciseau de Jean Mone connue à ce jour, et dont les œuvres de jeunesse doivent se chercher en Italie, est le retable de l'église Saint-Martin à Hal. C'est un ensemble d'une conception vraiment majestueuse, dont le pinacle est formé du pélican symbolique et dont les étages successifs se composent tour à tour de bas-reliefs et de figures en ronde-bosse. A la partie inférieure se présentent, sur deux rangs, des médaillons circulaires avec les *Sept Sacrements*, quatre et trois. Comme figures d'angle, les *Évangélistes* et les *Pères*. Au milieu, sous le tabernacle, clos de portes dorées et ajourées, la figure de *Saint Martin* partageant son manteau avec un pauvre. Enfin, à la partie supérieure, non loin du faîte, des anges musiciens. Cette composition, d'une parfaite harmonie de lignes, est dans le plus beau style de la renaissance et se ressent de l'éducation italienne de son auteur. La matière employée est l'albâtre rehaussé de dorures. La hauteur totale est de près de 11 mètres.

Alexandre Pinchart, notes de la traduction française du livre de Crowe et Cavalcaselle sur les *Anciens peintres flamands*. Bruxelles, 1862, t. II, pp. CCCXI et suiv. — Le même, *Archives des arts, sciences et lettres*. Gand, 1881, t. III, p. 237. — Gailhabaud, *L'Architecture et les arts qui en dépendent du XVe au XVIe siècle*. Atlas in-folio.

MONNAVILLE (François DE), peintre, né à Bruxelles vers 1640, inscrit comme fils d'Ernest et élève de Gaspard de Crayer, parmi les membres de la Gilde artistique de sa ville natale, en 1656. Houbraken le mentionne comme ayant été, conjointement avec Égide Mont (voir ce nom), Abraham Breughel, Albert Clouwet, le graveur, et d'autres, parmi les parrains d'Abraham Genoels (voir ce nom), lors de son admission dans la confrérie des Flamands, établie à Rome en 1674. Monnaville y portait le surnom de « la Jeunesse », *de Jeught*. Il faisait partie de la célèbre académie romaine de Saint-Luc et était au service du prince Livio Odescalchi. Nagler dit avoir rencontré de sa main des dessins à la plume, rehaussés de blanc. Nous n'avons, pour notre part, relevé le nom de Monnaville sur aucune peinture.

Nagler, *Allgemeines Künstler Lexicon*. — Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlandsche Kunstschilders en Schilderessen*. La Haye, 1753, t. III, p. 101. — Pinchart, *La Corporation des peintres de Bruxelles* (*Messager des sciences historiques*, 1878, p. 315).

MONT (Dieudonné VANDER), VAN DERMONDE, plus communément **Déodat DELMONT** ou **DEL MONTE,** peintre, architecte, ingénieur et astronome, né à Saint-Trond, baptisé en l'église de Notre-Dame le 24 septembre 1582, mort à Anvers le 24 novembre 1644, non pas 1634, comme le dit, sans doute par inadvertance, Corneille De Bie, indication fautive reprise par Sandrart, Houbraken, Descamps et Nagler. Empressons-nous d'ajouter que l'erreur en question n'empêche pas l'auteur du *Gulden Cabinet* de donner sur le personnage quantité de détails biographiques intéressants.

Venu tout enfant à Anvers, où son père, Guillaume van Dermonde, appartint à la Gilde de Saint-Luc en qualité d'orfèvre et de fondeur en caractères, Dieudonné fut, selon toute vraisemblance, le premier des élèves admis à l'atelier de Rubens, son aîné de cinq ans à peine. Quand le futur chef de l'école anversoise se mit en route pour l'Italie, son disciple fut du voyage. Peut-être même le suivit-il en Espagne, en 1603, ce qu'on pourrait déduire des termes d'une attestation délivrée par Rubens à son ancien élève, en 1628. Le maître y parle effectivement de *varias regiones, præsertim Italiam aliasque mundi partes*. Le document, dressé par le notaire Van Breuseghem, en présence de Juste d'Egmont et Guillaume Panneels, élèves de Rubens, vante les qualités de Déodat del Monte : son aménité, la ferveur de sa foi, sa correction, son application à l'étude. Au surplus, Vander Mont paraît avoir été un homme distingué, en dehors même de sa peinture, et si, d'une part, sa valeur scientifique ressort de ses connaissances en astronomie, en castramétation, dont parle De Bie, de l'autre on peut lire, sous le portrait inséré dans le *Gulden Cabinet,* que, noble domestique du duc de Neubourg, il fut son peintre et son architecte général durant plusieurs années.

A quelle époque de la carrière de l'artiste se place cette période de présence à la Cour de Wolfgang Guillaume? Nous ne saurions le déterminer avec certitude. Le retour de Vander Mont au pays natal semble avoir concordé avec celui de Rubens même, attendu qu'en 1609 a lieu l'admission du peintre dans la Gilde de Saint-Luc où, bientôt, viennent se faire inscrire comme ses élèves Baudouin Claessens et Thomas Morren. En 1610, il appartient à la Sodalité des célibataires, établie chez les jésuites d'Anvers, et De Bie parle avec admiration des tableaux : *Le Portement de la Croix* et *L'Adoration des Mages,* dont il orna la chapelle de cette confrérie. Le Palatin de Neubourg eut des rapports suivis avec les Pays-Bas, dont il brigua même le gouvernement général pour l'Espagne. Nous ne sommes pas éloigné de croire que le certificat délivré par Rubens, grand ami de Wolfgang Guillaume, n'eût pour objet d'être invoqué auprès de celui-ci.

L'unique toile connue de Vander Mont, une *Transfiguration,* peinte pour Notre-Dame d'Anvers, aujourd'hui conservée au Musée de cette ville, ne porte aucune date. M. Van den Branden assure que son auteur fut absent d'Anvers de 1612 à 1620. Nous ferons observer qu'en 1614 il était « consulteur » de la Sodalité des célibataires, et, tandis que de 1621 à 1626, il présente quatre élèves à la Gilde de Saint-Luc; à dater de cette dernière année, son nom ne paraît plus dans les « Liggeren ».

« Sa compétence en diverses sciences naturelles et excellentes était telle », dit De Bie, « qu'il fut dans sa jeunesse, en qualité d'ingénieur, au service du roi d'Espagne, jouissant de toutes les exemptions attachées à la charge, avec dispense du service, et quand lesdites exemptions lui furent supprimées, au temps où divers emplois vinrent à disparaître, Sa Majesté par rescrit exprès adressé à son frère, le cardinal-infant Ferdinand, fit connaître son désir de voir Delmont maintenu en la Mercède et franchise due à ses loyaux

services. Telle était la considération qu'il avait su mériter par l'étendue et la variété de ses talents ».

Outre les toiles déjà mentionnées, De Bie fonde son admiration pour le peintre sur une *Adoration des Mages,* décorant le maître-autel de l'église du couvent des Falcons à Anvers, et sur « bien d'autres créations existant dans les églises de la Flandre, du Hainaut, de l'Artois, d'Italie et d'autres contrées ».

La valeur de ces appréciations élogieuses est impossible à contrôler en présence de la presque totale disparition des œuvres de Vander Mont. Seule, la *Transfiguration,* jadis à Notre-Dame, a subsisté.

C'est une composition développée, d'assez savante exécution, dont presque tous les éléments sont empruntés à la célèbre peinture de Raphaël. Vander Mont s'y révèle dessinateur correct, mais d'une froideur encore accentuée par la gamme peu sympathique de ses colorations. Il est intéressant de constater que l'influence de Rubens sur son élève se restreint à la période antérieure à l'avènement de l'illustre peintre à la tête de l'école. A nombre d'égards, la toile que nous apprécions évoque le souvenir des plus anciennes peintures connues de Rubens, de celles créées par le grand coloriste durant son séjour en Italie, spécialement à Mantoue. Le rapprochement est d'autant plus naturel qu'au nombre des peintures encore existantes de l'illustre peintre et connues comme ayant vu le jour à cette époque, figure une toile immense de la *Transfiguration,* appartenant au Musée de Nancy, laquelle, tout récemment encore, passait pour être l'œuvre de Vander Mont. Pinchart, tout en maintenant l'attribution à l'élève, fut le premier à avoir le soupçon que cette peinture pouvait émaner du maître, chose qui ne nous paraît susceptible d'aucun doute. Assurément, la toile de Rubens a plus de souffle que celle de Vander Mont ; pourtant elle reste entachée de plus d'un de ses défauts et, dans une mesure assez large, procède de la pensée raphaélique. Son souvenir a dû préoccuper Déodat le jour où lui-même fut appelé à traiter le sujet.

Une grande cordialité semble avoir, jusqu'à la fin de la carrière du grand peintre, présidé à ses relations avec le disciple qui fut témoin de tous ses succès. Un des fils issus du mariage de Vander Mont avec Gertrude vanden Berghe fut tenu sur les fonts baptismaux par Isabelle Brandt, la première femme de Rubens, et sa fille devint l'épouse d'Albert, l'aîné des fils de l'illustre peintre.

Van Dyck a donné place au portrait de « Delmont » dans sa célèbre iconographie. Ce portrait, reproduit en gravure par Lucas Vorsterman, nous montre l'artiste paré de la chaîne d'or et de la médaille qu'il tenait du duc de Neubourg, appuyé sur l'épée que lui donnait le droit de ceindre sa qualité de gentilhomme. Les mêmes particularités se constatent dans l'image gravée par C. Waumans, d'après une peinture de l'artiste lui-même, estampe insérée dans le *Gulden Cabinet* de De Bie. L'aspect de l'individu s'accorde avec le rang qu'il semble avoir occupé dans la société anversoise. Possesseur d'une belle fortune, sa demeure — encore existante dans la rue du Prince —

était des plus imposantes. Il y rendit le dernier soupir le 24 novembre 1644, ayant lu dans les astres, assure De Bie, l'heure de sa fin. Il eut des funérailles comme rarement en obtenaient les artistes.

Cornelis De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edele vry schilder-const.* Anvers, 1661. — *Catalogue du Musée d'Anvers*, 3e édit. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883. — Pinchart, *Voyage artistique en France et en Suisse en 1865*, dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1868.

MONT (Égide), peintre d'Anvers, fixé à Rome en 1674, lors de l'admission d'Abraham Genoels parmi les membres de la confrérie, la fameuse « bande » des Flamands, où Mont avait reçu le surnom de *Brybergh*. Dans les listes de la Gilde de Saint-Luc à Anvers, nous ne constatons point sa présence, à moins qu'Égide Mont ne fasse qu'un avec Égide Montuir, mis en apprentissage en 1672, l'année même où Genoels était admis à la maîtrise. Montuir n'étant devenu franc-maître que seize années plus tard, rien ne s'oppose à ce qu'il ait suivi à Rome son compatriote en 1674, bien qu'à la vérité Houbraken ne le mentionne point parmi les compagnons de voyage du fameux paysagiste. Les œuvres d'Égide Mont, De Mont ou encore Du Mont, — comme écrit Nagler, — nous sont inconnues.

Houbraken, *Groote schouburgh der Nederlandsche schilders en schilderessen.* La Haye, 1753, t. III, p. 101. — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde artistique de Saint-Luc à Anvers.*

MOR (Antoine), mieux connu sous le nom d'**Antonio MORO,** en Angleterre comme sir **Anthony MORE,** peintre de sujets religieux, mais surtout portraitiste éminent, né à Utrecht en 1512, mort à Anvers en 1577. D'abord collaborateur de son maître Jean Scorel, à Utrecht, Mor signe, en 1544, sa première œuvre indépendante, un portrait collectif de Corneille Van Horen et d'Ant. Taets van Ameronghen, pèlerins en Terre sainte (Musée de Berlin). Si, comme l'assure Van Mander, il fit dans sa jeunesse un voyage en Italie, ce voyage est-il le même dont Bertolotti relève les traces dans les archives romaines en 1550 et 1551? Nous l'ignorons. En 1550, le peintre avait dès longtemps acquis une renommée que légitimaient, à tous égards, d'importants travaux. Distingué par Granvelle, dont la protection devait exercer une influence considérable sur ses destinées, il avait, dès l'année 1549, peint le portrait du prélat (Musée de Vienne) et obtenu l'honneur d'avoir pour modèles l'infant Philippe, sa tante la reine Éléonore, enfin le duc d'Albe, lors de leur présence commune dans les Pays-Bas. Le portrait de Ferdinand de Tolède, en armure, daté de 1549, appartient au marquis de Townshend. Il fut exposé à Londres, à la Royal Academy, en 1885. La correspondance du cardinal Granvelle mentionne à plus d'une reprise qu'étant à son service, Mor eut pour élève Alonzo Sanchez Coello, le fameux portraitiste espagnol, continuateur de ses traditions à la Cour d'Espagne. Mandé auprès de l'empereur, notre peintre reçut pour mission d'exécuter à Lisbonne les portraits de Jean III, de la reine et spécialement de l'infante, sœur du roi, dont, à ce moment, l'union avec le prince Philippe, veuf depuis 1546, était projetée.

Comblé d'honneurs et de présents, Mor revint en Espagne passant presque aussitôt en Angleterre où se négociait pour Philippe un autre mariage. Le portrait de Marie Tudor, résultat de la nouvelle mission confiée au peintre, est une page fameuse, un des joyaux du Musée de Madrid. Il en existe des reproductions du temps, surtout en Angleterre. On peut voir au Musée de Budapest ce que nous envisageons comme une étude préalable. Elle a pour pendant un portrait en buste de Philippe, également par Mor, dont le séjour sur le sol britannique fut marqué par diverses pages importantes, notamment les portraits en pied de sir Henry Sidney et de sa femme, également de Simon Renard, envoyé de l'empereur près la reine Marie (Musée de Besançon). Ces effigies sont datées de 1553. Observons en passant que le beau portrait de sir Thomas Gresham, du Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg, fut très probablement exécuté dans les Pays-Bas. Quant à l'effigie en pied d'Édouard VI, exposée au Louvre sous le nom du peintre, elle ne saurait à aucun titre passer pour originale. Bien que libéralement rémunéré, titulaire d'une pension de 100 livres sterling, paré d'une chaîne d'or, honoré du titre de chevalier, sir Anthony ne paraît pas avoir fait long séjour en Angleterre. Un portrait de Marie de Hongrie, au palais de Holyrood, à Édimbourg, récemment identifié par M. Lionel Cust, est daté de 1554. Il n'a pu voir le jour qu'en Espagne. Des actes authentiques établissent d'ailleurs la présence de Mor à Utrecht dès l'année suivante. Son tableau de la *Résurrection*, renseigné comme la principale de ses toiles religieuses par tous les auteurs, était de 1556, date que nous avons pu lire sur une production ancienne de cette peinture, exposée à Utrecht en 1894. L'original, aujourd'hui perdu, appartenait encore au Louvre en 1809. A en juger par la reproduction précitée, Mor était loin d'atteindre, dans ses compositions religieuses, la supériorité de ses magnifiques portraits. C'est dans les Pays-Bas encore que fut peint, en 1557, le portrait de Philippe II en pied et en armure, actuellement à l'Escurial, de même que l'admirable effigie, également en pied, du jeune Alexandre Farnèse, au Musée de Parme. En 1559, à la suite du roi, le peintre reprenait le chemin de l'Espagne. Il s'était vu octroyer pour son fils un canonicat et pour lui-même le droit d'ajouter à son nom celui de la terre de Dashorst, qu'il possédait non loin d'Utrecht.

Très avant dans la faveur du souverain, Mor peupla les demeures royales de ses productions. Une des galeries du Prado était presque exclusivement décorée de ses portraits d'alliés de la maison d'Autriche. Jean Lhermite, gentilhomme au service du roi, assure que, comme le Titien, Mor fut admis à l'honneur de faire figurer sa propre image dans le même lieu. Plusieurs des portraits dont il s'agit décorent actuellement le Musée de Madrid. Héritier des goûts éclairés de son père en matière d'art, Philippe II frayait familièrement avec son peintre, au grand déplaisir des courtisans. Objet de leur jalousie, Mor se vit en butte aux plus basses intrigues. On alla jusqu'à l'accuser d'avoir recours au sortilège pour conquérir les bonnes grâces du monarque en vue de les exploiter au profit des Pays-Bas. Van Mander, dont la version se concilie avec la précédente, assure que le peintre s'oublia jus-

qu'à riposter par un coup d'appui-main à une tape amicale du roi. Sentant le terrain se dérober sous ses pas, il usa de subterfuge pour regagner à bref délai le pays natal et, sourd aux appels partis de Madrid, où Coello ne devait point tarder à hériter de sa faveur, se retira dans ses terres. Ce fut là que le duc d'Albe l'alla chercher en prenant le gouvernement des Pays-Bas. Van Mander affirme que le terrible lieutenant du roi prit sur lui d'enfreindre les ordres de son souverain touchant le renvoi du peintre à Madrid, soucieux qu'il était de s'assurer le concours de son pinceau pour obtenir les effigies de ses maîtresses. Il semble, à en juger par un passage du même auteur, qu'avant de se rendre à l'appel du duc d'Albe, Mor avait anéanti plusieurs de ses toiles, brûlé ses chevalets. En agissant de la sorte, le peintre abandonnait-il sa ville natale sans esprit de retour, ou bien entendait-il supprimer de son œuvre des pages compromettantes? Qui nous le dira? A en juger par une peinture du Musée de La Haye, il aurait, en 1561, peint le prince d'Orange. Observons pourtant que l'image n'est pas déterminée avec une certitude entière. Toujours est-il que ses dernières années s'écoulèrent exclusivement dans nos provinces, où se termina sa carrière. Comblé de faveurs par le duc d'Albe, il semble n'avoir quitté Bruxelles qu'au moment où la mission de celui-ci touchait à sa fin. Il est permis de croire que les beaux portraits de Louis Del Rio et de sa femme, au Musée du Louvre, datent de cette époque. En 1572, Mor faisait admettre à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, où il avait alors pris résidence et où Joachim de Beuckelaer était son collaborateur, un élève, Guillaume Van Wyberghe, dont les travaux ne sont pas venus jusqu'à nous. De 1575 date le splendide portrait de femme tenant une chaîne d'or, au Musée de Vienne; de 1576, l'effigie en buste d'Hubert Goltzius, page dont Van Mander assure qu'elle fut brossée en l'espace de quelques heures. Le morceau est en effet d'une rare virtuosité de pinceau et montre que si son auteur appartient aux portraitistes les plus respectueux du détail, il sait, au besoin, à peu de frais, mettre ses toiles d'ensemble de façon magistrale. Au moment de sa mort, le peintre avait entrepris, pour Notre-Dame d'Anvers, une grande toile de la *Circoncision*. Elle resta inachevée, et les comptes de l'église établissent que le payement se fit aux héritiers, au plus tard en 1578. Un inventaire manuscrit des tableaux de Diégo Duarte, marchand à Amsterdam, dressé au cours du XVIIe siècle et appartenant à la Bibliothèque royale, parle de cette œuvre comme existant aux mains dudit particulier. Très vaste, elle avait, semble-t-il, été complétée par une main étrangère. Vredeman de Vries en avait tracé la partie architecturale. Van Mander assure que notre artiste finit sa carrière un an avant la furie française. M. Rooses remarque avec raison qu'il y a là un *lapsus calami*. C'est « furie espagnole » qu'il faut lire, et dès lors l'année 1577 qu'il faut adopter le plus logiquement comme date du décès de Moro.

Le peintre nous a laissé de lui-même deux effigies importantes. La principale, appartenant à lord Spencer, le montre jusqu'aux genoux, l'épée au côté, la main gauche appuyée sur la tête d'un molosse. A tous égards, c'est

une œuvre hors de pair que les plus sévères critiques n'hésitent pas à comparer aux meilleures du Titien.

Le second portrait, daté de 1558, est au Musée des Offices à Florence. Le peintre y est vu devant le chevalet, la palette au poing. Cette image n'a rien de commun avec l'estampe insérée dans le *Theatrum honoris* de Hondius, où Mor est représenté de profil. Des vers grecs, sans doute composés pari Hubert Goltzius, sont tracés sur le fond du portrait de Florence. Baldinucci en donne la traduction. Ils élèvent le peintre au niveau d'Appelle et de Zeuxis. Disons, enfin, qu'une belle médaille fut frappée à l'effigie de Moro, sans doute de son vivant. Elle ne porte point de date ; on l'attribue à Pompéo Léoni.

Outre les créations déja mentionnées et sur lesquelles se fonde en premier lieu la gloire du peintre, bien d'autres pages intéressantes de son œuvre seraient à mentionner. Madrid, dans ce dénombrement, viendrait en première ligne, nonobstant les pertes cruelles éprouvées par les collections royales au cours des deux derniers siècles. Le portrait en pied de Maximilien II est un morceau de première valeur. Le Louvre possède, sous le titre de *Nain de Charles-Quint*, un portrait de remarquable caractère. Le minuscule personnage, vêtu de velours vert, tient en laisse un chien qui pourrait lui servir de monture. Faisons remarquer en passant que les armoiries gravées sur le collier de l'animal sont celles de Granvelle. Le portrait de Robert Dudley, dans la galerie Richard Wallace, à Londres, est une production de rare excellence. A Cassel se signalent les portraits de Jean Gallus et de sa femme (1569) ; à La Haye, le portrait dit de « l'orfèvre » (1564); à Brunswick, le chanoine dit « l'homme au gant », sans doute le portrait de Jean Schorel. Mor, dans ses diverses créations, ne se contente pas de pousser à l'extrême l'étude de la forme, l'admirable précision qu'il apporte au rendu des ajustements, des joyaux, des accessoires, font de ses portraits des sources d'information de première valeur. Sans effort apparent, il trouve pour ses personnages des attitudes d'une simplicité pleine de noblesse et excelle à leur communiquer la vie par une entente de l'effet absolument magistrale. Son coloris est à la fois riche et harmonieux. Et si l'on songe au lustre donné à la Cour d'Henri VIII par le pinceau d'Holbein, à celle de Charles-Quint et de son fils par le Titien, il pourrait suffire à la gloire de notre artiste d'avoir, également indépendant de l'un et de l'autre, pu ajouter encore à cette splendeur.

Van Mander, *Het Schilderboeck*, traduction française de H. Hymans. Paris, 1884, t. I. — Palomino Velasco. *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres, 1742. — Cean Bermudez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800. — Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1879. — F.-J. Van den Branden *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883. — Stirling Maxwel, *Annals of the artists of Spain*. Londres, 1848, t. I, p. 217. — *Dictionary of national biography*. Londres, 1894, t. XXXVII, p. 411 (notice par M. L. Cust). — C. Justi, *Spanische Miscellen*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*. Leipzig. 1894, p. 34. — Pinchart. *Archives des Arts*, t. III. Gand, 1881, p. 201. — C. Piot, *Alonzo Coello, peintre espagnol à Bruxelles* (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1895, p. 299).

MOREL (Jean-Baptiste), souvent désigné à tort comme Nicolas, peintre, né à Anvers en 1662 et baptisé à Saint-Jacques le 26 octobre. Élève de Nicolas van Verendael, il s'adonna, comme lui, à la peinture des fleurs, en guirlandes ou en festons. Parfois très heureux dans ces motifs, il trouva un large emploi de son pinceau dans les hôtels de l'opulente bourgeoisie anversoise. Le succès de ses peintures lui fit une véritable réputation et, lorsque Bruxelles, dans les dernières années du siècle, eut à réparer les désastres du bombardement, l'habile décorateur anversois rencontra dans ses murs l'occasion de travaux abondants. Son inscription à la Gilde des peintres bruxellois date de 1699. Les douze années du séjour de Morel dans la capitale furent extraordinairement fructueuses, et ce fut à la tête d'une petite fortune qu'il regagna Anvers. Enorgueilli par le succès et par un riche mariage, il refusa de se laisser inscrire à la Gilde de Saint-Luc. De là des démêlés sans nombre. La Gilde alla jusqu'à faire saisir, en 1713, deux œuvres qu'il avait exposées en vente. On dit, mais à cet égard rien n'est prouvé, que Morel finit par retourner à Bruxelles pour y mourir en 1732. Marié une première fois, en 1689, à Marie Lamboy, il épousa, en secondes noces, Anne-Marie van Heymissen, apparentée à l'aristocratie bruxelloise.

Les œuvres de Jean-Baptiste Morel subsistent, dit M. Van den Branden, dans plus d'une collection anversoise. Au mois de mai 1886, deux *Natures mortes*, signées et datées de 1709 et 1710, passèrent en vente dans une maison de la rue Zirk, de cette ville. Peu de galeries publiques se sont souciées de recueillir les travaux d'un maître en somme assez effacé. Il n'y a guère, à notre connaissance, que le Musée de Lille où, par voie d'héritage, soient entrées deux peintures de Morel : Un *Buste en grisaille, entouré d'une guirlande de fleurs*, hauteur $1^{m}55$, largeur $1^{m}10$ (legs d'Aigremont), et une toile représentant des *Fleurs diverses sur une table*, hauteur $1^{m}21$, largeur $0^{m}93$ (legs Alex. Leleux). Ce dernier tableau porte la signature apocryphe de Jean van Huysum. Morel est, à tout prendre, un assez faible imitateur de Baptiste Monnoyer, son fameux contemporain français.

Siret, *Dictionnaire des peintres*. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883, pp. 1147-1148. — Piron, *Levensbeschryving der mannen en vrouwen van België*.

MOSTART (François) ou **MOSTAERT,** peintre, né à Hulst, vers 1534. Fils d'un peintre obscur, apparenté, selon Van Mander, au célèbre maître hollandais Jean Mostart, il arriva de bonne heure à Anvers, en compagnie de son père et d'un frère jumeau Gilles (voir ci-après). Tandis que ce dernier devenait l'élève de Jean Mandyn, François poursuivait, sous Henri de Bles, l'apprentissage commencé sous son père. Son éducation artistique se fit donc loin d'Anvers où, dès 1553, il vint se faire admettre parmi les francs-maîtres de la Gilde de Saint-Luc; bientôt il y reçut pour élève Adrien Rebbens, resté inconnu.

François Mostart appartient aux premiers représentants du paysage comme genre spécial, dans les Pays-Bas. Ses œuvres, très rares, furent d'abord, dit

Van Mander, étoffées par lui-même, ensuite par d'autres artistes, parmi lesquels très probablement son frère. Influencé par son maître, tout en s'inspirant de la nature, François Mostart l'habille au gré de sa fantaisie. Sous son pinceau, des plaines flamandes se combinent avec les amoncellements de rochers des bords de la Meuse, système d'ailleurs suivi par quantité d'autres paysagistes du temps et qu'on verra pratiqué jusqu'au XVIIe siècle.

Trois tableaux de petit format ornent, sous le nom de François Mostart, le Musée de Vienne. Deux, de forme ronde, sont des effets de nuit. Le peintre y introduit l'épisode du *Jeune Tobie avec l'ange*. Le troisième paysage, carré celui-ci, montre *Agar dans le désert*, sujet médiocrement approprié à la fertile contrée que le peintre donne pour théâtre à sa scène biblique. Les plus récents critiques allemands, MM. Scheibler et de Frimmel, estiment que ces trois paysages ont été à tort assignés à notre artiste. Gilles Mostart serait l'auteur d'une des peintures.

Pour trancher définitivement la question, il importerait que l'on possédât du maître un nombre plus sérieux de productions. Mort à peine âgé de 25 ans, les œuvres qu'il laissa sont des plus rares. Pourtant elles lui avaient créé une réputation. Guichardin le mentionne, en 1565, parmi les bons peintres décédés. François Mostart avait terminé sa carrière à Anvers en 1560.

Van Mander, *Schilderboeck*. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*.

MOSTART (Gilles) ou **MOSTAERT**, peintre, né à Hulst en Flandre, vers 1525, selon le catalogue du Musée d'Anvers, plus probablement en 1534, pense M. Van den Branden, mort à Anvers en 1598. Frère jumeau de François Mostart (voir ci-dessus), il fut l'élève de Jean Mandyn (voir ce nom), le « maître drôle », vers 1550. Reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1554, donc un an après son frère, Gilles Mostart se distingua non seulement comme peintre de figures, ainsi que l'observe Van Mander, mais comme auteur de paysages traités d'un pinceau délicat et authentiqués par sa signature. Il existe une jolie suite des *Mois*, gravée d'après ses dessins par Jules Goltzius. La rareté présente des peintures de Gilles Mostart nous laisse dans l'incertitude touchant les préférences de l'artiste. Très certainement, à le juger par les estampes de Wiericx, J. Sadeler, H. Hondius et quelques autres, comme par un tableau du Musée d'Anvers, le souvenir de Jean Mandyn tient peu de place dans ses sujets de figures. Dessinateur correct et précis, il se conforme, dans ses sujets tirés de la *Passion du Christ*, à l'interprétation du temps et se rattache plutôt à Martin de Vos, son contemporain. Mais, nous l'avons dit, les œuvres de l'espèce ne mettent en évidence qu'une des faces de la personnalité de leur auteur. D'autres nous font connaître en lui un paysagiste amoureux du détail, se plaisant à animer ses sites, aux lointains horizons, d'épisodes le plus souvent bibliques, comme le firent les Grimmer, R. Savery et d'autres encore. La circonstance ne facilite pas l'identification de ses peintures et a sans doute contribué pour une part à leur rareté. Dans un récent travail sur le Musée de Vienne, par M. Th. de

Frimmel, nous lisons que la question des Mostart est une des plus compliquées de l'histoire de l'art flamand. Entre les paysages de Gilles, il en est où le souvenir de son maître se traduit avec assez d'évidence, ceux, par exemple, où, dans la nuit, le ciel s'éclaire des sinistres lueurs d'un incendie et découpe en fantastiques silhouettes les objets avoisinants. Mostart s'était fait, à ce qu'il semble, une spécialité de ce genre. En 1595, l'archiduc Ernest lui payait la somme relativement considérable de 98 florins, un effet d'incendie avec clair de lune. Léopold-Guillaume possédait de lui un sujet analogue, *L'Embrasement de Sodome*. M. de Frimmel, dans son travail précité, n'hésite pas à donner à notre artiste une diablerie, *Le Supplice des damnés*, exposé sous le nom de Jérôme Bosch au Musée de Vienne, peinture attribuée aussi à Mandyn. La présence fréquente des œuvres de Gilles Mostart dans les collections anversoises du passé, où M. Van den Branden la signale; son nom recueilli avec éloge par Guichardin; sa désignation par le magistrat gantois, en 1589, pour servir d'arbitre, conjointement avec Ambr. Francken, Bernard de Rycker et Martin de Vos, dans une contestation avec Raphaël Coxcie, sont autant de preuves à l'appui de la considération, dont jouissait le peintre auprès de ses contemporains. Moins d'un quart de siècle après sa mort, en 1621, un de ses tableaux, une *Kermesse*, était taxé à 250 florins par ses confrères anversois. La somme est, pour le temps, extrêmement importante. Cependant le peintre, pour laborieux qu'il fût, ne fit point fortune. Marié en 1564 à Marguerite Baes, il se trouvait à la tête d'une famille de dix enfants. Van Mander, qui rapporte de lui divers traits d'esprit, assure qu'à son lit de mort il déclarait léguer aux siens l'univers entier. Ils y trouveraient du bien en abondance, sauf à savoir se l'approprier. Un volume eût à peine suffi à consigner ses bons mots, dit le vieil historien de la peinture flamande.

Les œuvres présentement connues de Gilles Mostart sont en petit nombre. De la longue liste de ses productions jadis existantes, fournie par M. Van den Branden, il ne semble pas qu'aucune soit venue jusqu'à nous. Elles faisaient partie, pour la plupart, de la succession d'un échevin d'Anvers, Philippe Van Valckenisse, en 1614. Jugeant par les titres mêmes, il s'agissait de compositions où le paysage tenait le rôle principal, *La Prédication de saint Jean-Baptiste, Saint Christophe, Saint Jean à Pathmos*, etc. C'est dans des conditions analogues que se présentent à Stockholm, à Copenhague et à Vienne les rares spécimens offerts à la critique pour apprécier le maître. Encore sur les trois petites peintures que le catalogue du Belvédère attribue à l'un des Mostart, y a-t-il incertitude. Les paysages de Stockholm sont signés et datés de 1573. Une *Création d'Ève*, au Musée de Gotha, a cessé de figurer au catalogue de 1890. Le morceau que possède le Musée d'Anvers est d'authenticité discutable. C'est la *predella* d'un tableau de Michel Coxcie, ayant orné jadis l'autel du Vieux Serment de l'arc, à la cathédrale. On y voit les portraits, de grandeur naturelle, de huit hommes. Au milieu, dans un cadre séparé, un petit *Christ en croix*. C'est là, comme on le voit, une base d'appréciation bien fragile. Un document de puissant intérêt est le portrait,

de grandeur naturelle, de notre artiste, exposé dans la Galerie de Vienne. Gilles Mostart y est vu de trois quarts en buste. Il est blond, porte les cheveux en brosse et la barbe, d'un ton plus ardent que les cheveux. Une balafre traverse le nez et ajoute à la gravité d'expression. Longtemps attribuée à Ant. Moro et grandement louée comme telle par Waagen, la peinture en question est, depuis peu d'années, restituée à Guillaume Key, sur la foi de l'inventaire de la Galerie de l'archiduc Léopold-Guillaume, dressé en 1659.

Gilles Mostart laissa un fils, également nommé Gilles, né à Anvers en 1588 et inscrit à la Gilde de Saint-Luc comme fils de maître en 1612. C'est nécessairement de lui que procède une *Foire de village*, signée G. Mostaert et datée de 1627, dans la Galerie Nostitz, à Prague.

Van Mander, *Schilderboeck* (édition française de H. Hymans), t. II, p. 60. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 160. — T. von Frimmel, *Kleine Galeriestudien*. Neue Folge, 1895, pp. 20 et suiv.

MYIN (Henri-Arnold), peintre, né à Anvers, en 1760, d'une famille où le culte des arts paraît s'être transmis durant plusieurs générations. Un Jacques Myin exerça à Anvers le commerce de tableaux et se fit assez considérer pour être élu doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1737. Pour en revenir à Henri Myin, il remporta, comme élève de l'Académie des Beaux-Arts, des succès nombreux et finit par être *primus* en l'année 1783-1784, sur quarante-quatre élèves du cours supérieur d'après nature. S'étant placé sous la direction de Balthazar-Paul Ommeganck dont, à dater d'alors, Myin suivit le genre, Henri-Arnold devint, au mois de mai 1786, le beau-frère de son maître par son union avec Mlle Marie-Jacqueline Ommeganck, artiste comme lui, et dont les œuvres figurèrent, conjointement avec les siennes, aux Salons de la Société pour l'encouragement des beaux-arts. Myin fut au nombre des fondateurs de cette association en 1788.

Devenue, sous le régime français, « École spéciale de peinture, sculpture et architecture », l'Académie d'Anvers, réorganisée le 20 messidor an IV (18 juillet 1796), compta Myin parmi ses professeurs adjoints pour le dessin d'après l'antique, ce qui n'empêcha point d'ailleurs le nouveau titulaire de persévérer dans la peinture de paysages et d'animaux.

Myin mourut à Anvers le 5 avril 1826, à l'âge de 65 ans et quelques mois. Sa femme lui survécut jusqu'en 1849 et ne se remaria point, contrairement à la supposition de Kramm, lequel semble avoir ignoré que Mme Baesten, née Marie Ommeganck, ne vit le jour qu'en 1784.

Myin eut son heure de succès et vit ses peintures recherchées par les collectionneurs anversois. Balkema en cite deux faisant partie (en 1844) de la collection Brentano, à Amsterdam.

C.-H. Balkema, *Biographie des peintres flamands et hollandais*. Gand, 1844. — Catalogue du Musée d'Anvers, 3e édit., 1874, article Ommeganck.

NAUWYNCK (H.), peintre et graveur, de souche anversoise, né en Hollande, peut-être à Schoohoven, vers 1624. L'orthographe controversée de son nom est établie définitivement par les textes relevés dans les archives

d'Amsterdam et d'Utrecht concernant « Georges Nauwynck » d'Anvers, tapissier, sans doute le père de notre artiste. Et, d'autre part, nous nous sommes assuré que la leçon *Naiwjnex* de la majorité des iconographes est fondée sur une lecture fautive, tout comme cette autre *Nouwjnx*. La date présumée de la naissance du maître se déduit d'une note communiquée par M. Bredius au rédacteur du catalogue de la Galerie de Dresde, le Dr Woermann. En 1650, Nauwynck se déclarait âgé de 26 ans. On ignore à quel prénom se rapporte l'initiale H. Nauwynck serait mort à Hambourg en 1651. L'unique production indiscutable de son pinceau est un assez grand paysage, à la Galerie royale de Dresde. Le site montagneux, avec chute d'eau, concorde à merveille avec les eaux-fortes du maître. Le tableau est d'ailleurs signé. Il n'en est pas de même d'une seconde peinture de la même galerie, assignée par comparaison à l'artiste. Il était précédemment attribué à Ant. Waterloo. Comme graveur, Nauwynck a laissé seize eaux-fortes, distribuées en deux séries, œuvres de la plus remarquable exécution. « Ces pièces font les délices de tous les connaisseurs », dit Bartsch, « et l'on ne cessera jamais de les rechercher comme ornements d'une collection choisie ». Parti de si haut, l'éloge est doublement précieux. Il est de fait que Nauwynck, dans ses eaux-fortes, se montre l'émule de Ruysdael.

A.-D. De Vries, *Biographische aanteekeningen, etc.* (œuvre posthume). — Woermann, *Katalog der Königlichen Gemälde Galerie zu Dresden*, 1896. — Ad. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. IV, p. 77.

NAVEZ (François-Joseph), peintre de sujets religieux, historiques et familiers, surtout fécond portraitiste, né à Charleroi le 16 novembre 1787 (Alvin dit par erreur le 19), mort à Bruxelles le 11 octobre 1869. Représentant notable des principes de son maître David, il en fut, par son exemple et ses conseils, le plus ferme soutien dans l'école belge. Issu des rangs de la bourgeoisie, — son père, Thomas Navez († 1806), était échevin de Charleroi, — Navez donna jeune des promesses d'un avenir artistique amplement réalisées par le succès de ses études entreprises à Bruxelles, sous la direction de P.-J.-C. François (voir ce nom), et simultanément poursuivies à l'Académie des Beaux-Arts, dont il sortit en 1808, ayant remporté la plupart des premiers prix. Lauréat en 1811, au premier Salon de la Société des Beaux-Arts, avec une composition dessinée, le *Serment de Brutus* (Musée de Bruxelles), il se faisait couronner l'année suivante, au Salon de Gand, pour son tableau *Virgile lisant à Auguste le VIe Livre de l'Énéide* (Musée de Gand), et ne tardait pas à prendre le chemin de Paris où, comme pensionnaire de la Société des Beaux-Arts, il entrait dans l'atelier du peintre des *Horaces* (août 1813). Au moment de l'exil de David, suivant son maître à Bruxelles, Navez y fit un fructueux séjour, duquel datent plusieurs de ses meilleurs portraits, notamment celui de la *Famille de Hemptinne* (Musée de Bruxelles) et l'effigie de son maître, que David donna bientôt à graver à Potrelle. Dès cette époque, Navez pouvait revendiquer sa place parmi les meilleurs portraitistes belges. Peu coloriste, à la vérité, — le temps à peine

a eu raison des crudités natives de sa palette, — il s'entendait, en revanche, à donner à ses personnages une distinction d'attitude et de physionomie où se trahissait son contact avec une société choisie et la fréquentation d'artistes de la valeur d'Ingres, de Léopold Robert, de Schnetz, de Cogniet et bien d'autres, ses condisciples d'abord, ses amis toujours. Ce fut sous l'inspiration de David que la Société des Beaux-Arts résolut d'attribuer à Navez une nouvelle subvention destinée à lui permettre de poursuivre ses études à Rome (1817). Agé de 30 ans, ayant à son actif une centaine de portraits et diverses toiles appréciées, sûr de son avenir, enfin, le jeune artiste envisagea néanmoins comme la plus haute des faveurs, accueillit comme la réalisation de son vœu le plus cher, d'être assimilé aux lauréats du grand concours de peinture, titre auquel sa qualité de Belge lui interdisait de prétendre en France depuis la chute de l'Empire. La durée de son séjour en Italie, fixée d'abord à trois, fut ensuite portée à quatre ans et demi par la munificence du roi Guillaume. Acquittant une dette de reconnaissance, l'artiste envoya de Rome à la Société des Beaux-Arts, sa vaste toile *Agar dans le désert* (Musée de Bruxelles), page dont l'extrême froideur et le médiocre agencement furent une déception pour le public. Il résulte pourtant d'une lettre même du peintre que quantité d'amateurs sérieux s'étaient disputé sa toile. D'ailleurs Léopold Robert écrivant à Navez au lendemain de son départ (1822), l'assure de la belle réputation qu'il a laissée à Rome. « Tout le monde te connaît et l'on te classe parmi les plus célèbres artistes », dit le peintre des *Moissonneurs*. L'accueil fait à Navez à son retour au pays natal, traduisait des sentiments identiques. Dans une fête donnée en son honneur et à laquelle assistait David, assis à la droite de son vieux maître, il lui ceignit le front des lauriers préparés pour le sien. Entre les productions rapportées de Rome et publiquement exposées à Bruxelles, la meilleure était la *Scène de Brigands*, composition de quatre figures à mi-corps, conçue dans le goût de Léopold Robert, dont il existe une estampe d'après Demannez en 1819. Le Musée d'Amsterdam possède, de la même époque, une toile, *La Résurrection du fils de la Veuve;* elle est datée de 1821 et est peu distinguée.

Il ressort de la correspondance de Navez que sa situation à cette époque était des plus brillantes, bien qu'il se plaignît d'être mal rémunéré. « J'ai de l'ouvrage autant que jamais on en ait donné à un artiste dans ce pays-ci », écrit-il au mois de juillet 1822. Pourtant David le dissuadait de prolonger son séjour en Belgique; c'était à Paris ou à Rome qu'il devait chercher des appréciateurs dignes de lui, et Navez se fût rendu à ces conseils n'eût été le nombre sans cesse croissant des commandes. Un voyage dans les provinces septentrionales des Pays-Bas y étendit sa réputation. Le roi voulut avoir son portrait en pied (juillet 1823), aujourd'hui au palais de Windsor; la reine, un tableau pour son oratoire; puis ce furent les églises qui recoururent à son pinceau. Celle des Jésuites, à Amsterdam, fut décorée de trois peintures importantes : l'*Incrédulité de saint Thomas*, le *Mariage de la Vierge* et la *Sainte Famille*. Mettant à profit sa vogue, Navez prit la résolution de se

fixer définitivement en Belgique, se construisit une somptueuse demeure dans la plus belle partie de la rue Royale, alors « neuve », et bientôt s'engageait dans les liens du mariage, prenant pour épouse Mlle Flore de Lathuy, sœur cadette de Mme de Hemptinne, la femme de son grand ami. Chevalier de l'Ordre du Lion belgique, membre de l'Institut des Pays-Bas, Navez, au moment de la mort de David (1825), semblait tout désigné pour recueillir la succession de son maître, honneur qui, fatalement, allait faire de lui le point de mire des attaques de la réaction prévue par l'illustre proscrit lui-même, et qui, en effet, ne tarda pas à se produire avec violence à la veille des journées de 1830. Au mémorable Salon de cette année même, on vit en présence une des plus vastes toiles de Navez, *Athalie interrogeant Joas,* et l'œuvre non moins développée d'un jeune Anversois, la veille inconnu, le *Dévouement du bourgmestre de Leyde,* sujet abordé peu d'années auparavant avec un faible succès par Van Brée. Ce fut à Gustave Wappers, l'auteur de cette grande page d'histoire nationale, qu'allèrent tous les suffrages de la foule. Jusque par ses faiblesses, elle évoquait le passé de l'école flamande et semblait prédire un retour à ses glorieuses traditions. S'il est vrai que la création de Wappers, revue au Musée d'Utrecht, légitime peu l'enthousiasme qui salua sa première apparition, on ne saurait douter qu'au Salon de Bruxelles elle dut faire paraître bien compassée l'œuvre de Navez, aujourd'hui conservée au Musée de Bruxelles. Alvin, dans l'intéressante étude qu'il consacre au peintre, reconnaît qu'il lui manquait l'art de dissimuler la pauvreté du fond sous le piquant de la forme, chose qu'il désigne sous le nom de *ficelles d'atelier,* et convient que les connaissances archéologiques de Navez étaient des plus minces. Ces critiques se résument en ceci : Navez manquait de goût et nulle ficelle au monde n'en eût pu racheter l'absence. Dans sa toile d'*Athalie,* particulièrement, il y a des personnages d'un pur grotesque. Quoi qu'il en soit, l'artiste eut la douleur de voir tourner en dérision les principes qui faisaient sa foi, inspiraient son art et guidaient son pinceau, avec cette circonstance deux fois pénible que ses propres œuvres servaient de prétexte aux attaques. Épreuve cruelle, quelque noblesse qu'il mît à la supporter, quelque inébranlable que fût aussi son espérance en des jours meilleurs. Mais le revirement qu'il prédisait, qu'il appelait de tous ses vœux, ne devait point se produire; l'école académique était mortellement atteinte, et les efforts de l'homme distingué, que la ville de Bruxelles venait d'appeler à diriger son enseignement artistique, devaient être impuissants à conjurer son sort. Aussi bien les événements eux-mêmes contribuaient à précipiter sa chute. Aux yeux de quantité de gens, le mouvement novateur était le corollaire de l'affranchissement national, issu des journées révolutionnaires. Y vouloir contredire était à peine d'un patriote. On a pu écrire, non sans vérité, que l'art belge eut aussi ses barricades. Navez, que l'Institut de France avait, à l'unanimité de ses membres, élu correspondant (1832), n'obtint au Salon de Bruxelles de 1833, où figura son tableau des *Oies du frère Philippe,* réputé de ses meilleures créations, qu'une médaille de vermeil; et quand, à la suite du Salon de 1836, où avait paru avec succès son

Vert-Vert débarqué à Nantes (voir la description de ce tableau détruit, dans le *Compte rendu* d'Alvin), il obtint la croix de l'Ordre de Léopold, depuis plus de trois ans octroyée à Wappers, il s'éleva même une clameur. On alla jusqu'à soutenir qu'il y avait maldonne, De Keyser et Gallait, lesquels venaient d'exposer la *Bataille des Éperons d'or* et *le Tasse en prison, visité par Montaigne,* se trouvant privés du même honneur. Il est certain que les œuvres de ces jeunes artistes avaient été aux nues, et si l'on considère, en outre, l'effet produit au Salon par le *Patrocle* de Wiertz, l'espoir d'un retour vers les doctrines de David devenait de plus en plus précaire. Pourtant les convictions de Navez restaient inébranlables, et s'il ne devait point goûter la joie de voir reverdir l'arbre aux branches duquel avaient été cueillis ses lauriers, du moins, par lui-même comme par ses élèves, allait-il moissonner des succès d'autant plus honorables qu'il les obtiendrait sans aucune avance à la popularité. Le Salon de 1845 lui procura l'occasion d'opposer ses meilleures toiles aux attaques de ses adversaires. Les *Fileuses de Fundi* (Pinacothèque de Munich), *Notre-Dame des Affligés* (église de la Ville-Basse à Charleroi), comptent parmi les productions distinguées de l'école belge. Si la critique put relever dans la page religieuse la prédominance des tons jaunâtres, elle fut, en revanche, unanime à louer le bel ensemble et la noblesse de style de la composition, qualités que rehaussent, dans les *Fileuses de Fundi,* le charme d'une donnée gracieuse et l'attrait de types féminins à la fois aimables et distingués. Les deux œuvres ont été supérieurement reproduites en lithographie par Schubert. La toile des *Fileuses* peut être envisagée comme l'œuvre maîtresse de Navez; elle constitue, pour le visiteur belge de la Pinacothèque moderne de Munich, une rencontre des plus agréables. Le Salon de 1845 fut pour Navez une source de satisfactions d'un autre ordre : les succès de Van Eycken, Portaels, Robert, Stallaert, ses élèves, succès qui alla croissant au Salon de 1848, où Van Eycken exposa l'*Abondance* et la *Sainte Cécile;* Portaels, la *Sécheresse en Judée* et le *Simoun;* Robert, *Signorelli peignant son fils mort,* scène poignante faite pour raviver la douleur du maître atteint la veille dans ses plus chères affections par la mort d'un fils de 20 ans. Le contingent personnel de Navez, à ce même Salon, comprenait la plus vaste de ses toiles, *L'Assomption de la Vierge,* créée pour l'église Sainte-Gudule à Bruxelles, où déjà figurait une série de verrières exécutées d'après ses cartons. Ces compositions, placées dans le pourtour du chœur, représentent *Les Vertus théologales, La Religion* et diverses scènes de l'Évangile : *La Nativité, Le Baptême du Christ, La Mise au tombeau, La Tradition des clefs à saint Pierre.* Médiocrement conçues, et pas mieux exécutées, elles caractérisent d'une façon éclatante la tendance fâcheuse de leur auteur à tout ramener vers le genre classique et à le vouloir instaurer jusqu'en des milieux où sa présence est plutôt choquante. Jusqu'en 1849, Navez eut un atelier d'élèves extrêmement suivi. La liste fournie par Alvin des jeunes gens des deux sexes qui, à divers moments, vinrent travailler sous sa direction, renseigne le nombre extraordinaire de près de quatre-vingts noms, auxquels s'ajoutent

une soixantaine d'autres, ceux des élèves de la classe de peinture annexée à l'Académie de Bruxelles et dirigée par le maître. A dater du jour où fut inauguré ce cours public, l'artiste se jugea tenu d'honneur de renoncer à son enseignement particulier. De fait, c'était mettre gravement en péril son reste d'autorité. Si l'école de peinture, sous Navez, compta des élèves nombreux, il eût été difficile de voir en eux les continuateurs de ces jeunes gens qui, de leur volonté propre et à leurs frais, étaient venus naguère se ranger sous sa discipline. L'enseignement de Navez, sans être éclectique, était pourtant basé sur des principes plus larges que n'accuse sa peinture et qui, d'ailleurs, s'imposaient à ce moment. Le romantisme avait perdu de son prestige, mais des courants nouveaux commençaient à entraîner les jeunes artistes, et Navez était sans force pour les entraver. Il put voir, aux environs de 1850, un groupe d'ex-élèves de l'école de peinture s'enrôler sous le drapeau du réalisme et se constituer en atelier dissident, sous l'invocation de Saint-Luc et la direction de M. Slingeneyer. Le Salon de 1851 fut pour Navez des moins brillants. Son *Retour du Jubilé* s'éclipsa totalement dans le voisinage de la superbe et émouvante page de Gallait, *Derniers honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes par les Serments de Bruxelles*. Le Salon, d'autre part, était riche et varié. A côté de Descamps, de Troyon, de Robert Fleury, il montrait les premières œuvres de Courbet venues en Belgique. Pour la génération nouvelle, Navez y pouvait voir un avertissement salutaire; il n'en fut rien. De quelque manière que pût se manifester encore la constance de sa foi, il prêchait dans le désert : le système académique ne fit plus de nouvelles recrues. Il cessa dès lors de paraître aux expositions. Du reste, infatigable jusqu'en 1862, date de ses dernières peintures, il signa des toiles nombreuses réparties entre les églises et les musées. A Bruxelles, nous rencontrons *Le Riche réprouvé* (1854) et *Le Jugement de Salomon* (1855); à l'église des Rédemptoristes de la même ville, *Saint Joseph et l'Enfant Jésus* (1856); à l'église Saint-Joseph, *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm;* à Charleroi, église de la Ville-Haute, *Le Paralytique guéri* (1860); à Amsterdam, église de Sainte-Catherine, *Le Christ apparaissant à la Madeleine* (1861) et *Le Christ au Jardin des Olives* (1861). Enfin, pour une église de Bombay (Indes anglaises), le peintre répéta ce même sujet. Parmi les effigies datant de la même période, figure l'auto-portrait dont le peintre enrichit la galerie des académiciens au Musée d'Anvers, déjà doté, depuis 1847, d'une œuvre importante de son pinceau, *La Sainte Famille*. Le portrait de Navez, à la fois grand et simple, est un morceau absolument distingué. En 1857, âgé par conséquent de 70 ans, il voulut retracer les traits de M. Étienne Le Roy, pour reconnaître la façon distinguée dont cet habile spécialiste venait de procéder à la restauration des chefs-d'œuvre de Rubens, à Notre-Dame d'Anvers. Le docteur Vleminckx reçut également son portrait, hommage du peintre, à la suite d'une maladie grave, où le président de l'Académie de médecine avait procédé à une opération jugée nécessaire, et qui, nonobstant l'âge du malade, réussit admirablement. Démissionnaire en 1859 de ses fonctions de directeur de l'Académie de Bruxelles, Navez renonça successi-

vement à la présidence de la Commission du Musée, à la vice-présidence de la Commission des Monuments. Membre de la Classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique, à dater de sa fondation, il en présida les séances en 1847, en 1851, enfin en 1854, cette fois comme président de l'Académie entière.

Les dernières années de la vie de Navez furent profondément pénibles. Plongé dans l'isolement par la mort de ses proches, il eut l'immense douleur d'être privé de tout contact avec ses semblables par la perte, en quelque sorte simultanée, de la vue et de l'ouïe. Entouré des soins pieux de son gendre, le peintre Portaels, il traîna son existence jusqu'au 11 octobre 1869.

S'il est permis de dire de Navez qu'il eut le malheur de se survivre, c'est à tort qu'on le rangerait parmi les méconnus. De légitimes succès donnèrent certainement du relief à son nom, et il mérite de figurer à un rang honorable dans le panthéon de l'art belge. Le vaste ensemble de ses œuvres — Alvin en fixe le nombre à trois cent soixante-huit, dont deux cent cinq portraits — compte des productions insignifiantes; en revanche, il en est beaucoup d'absolument dignes d'être comptées parmi les bons spécimens de l'art de leur temps. On lui reprocha d'être plutôt le représentant de l'école française que de l'art national. Et de fait, non plus par tempérament que par éducation, Navez ne se sentit attiré vers les maîtres qui, dans l'histoire, caractérisent le plus éloquemment l'école flamande. « Il fallait, selon lui », dit Alvin, « remonter vers la source, reprendre l'art où Memling et Quentin Metsys l'avaient conduit, et chercher à le développer dans une autre direction que celle que Rubens et Van Dyck avaient suivie ». Ces vues, il semble les avoir exposées dans un mémoire à l'Institut de France en 1839. Si le programme qu'elles exposent fut réellement le sien, il eut le tort de chercher à le réaliser en s'inspirant de préférence à des sources étrangères, retombant ainsi dans l'erreur commise par les romanistes du XVIe siècle, lesquels mirent si gravement en péril le sort de l'art flamand. Le portrait lui-même n'échappait point, sous le pinceau de Navez, à de certaines conventions : allongement systématique du nez, écartement des yeux, etc. Certes, il y eut quelque noblesse dans cette fidélité aux principes qui régissaient l'art au temps de ses débuts : on éprouve cependant une surprise doublée de tristesse à le voir, tout au déclin de sa carrière et quarante ans après son voyage d'Italie, évoquer des souvenirs lointains en des thèmes tels que les *Femmes d'Albano*, des *Pèlerins dans la campagne romaine*, les motifs équivalents, puisés ailleurs, étant jugés indignes de son attention. Les meilleurs élèves du peintre surent trouver le succès en alliant ses principes avec une conception plus large et plus indépendante de la nature. Charles de Groux et Alfred Stevens, de bonne heure émancipés de sa tutelle, accusent peu dans leurs œuvres l'influence de ses enseignements.

De même qu'à ses convictions artistiques, Navez resta fidèle à ses vieilles amitiés. Tant qu'il jouit de l'usage de ses yeux, il fut en active correspondance avec ses camarades français, accumulant de la sorte un véritable trésor de lettres appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque royale. Parmi ses autographes, au nombre de plus de deux mille, on en compte près de

sept cents d'artistes français en renom; les lettres d'élèves constituent, d'autre part, de précieuses sources d'informations pour l'histoire de l'école belge. Le caractère de Navez n'avait pas été sans se ressentir de l'influence du contact avec David. Ardent patriote, on l'avait vu exercer un commandement dans la garde civique dès l'origine de sa formation; d'un caractère droit et ferme, ennemi de la brigue, il poussa jusqu'au scrupule le désintéressement. Commandeur de l'Ordre de Léopold au moment de son décès, il avait attendu vingt ans sans se plaindre sa promotion au grade d'officier. Quand la ville de Bruxelles, en 1843, fit cession à l'État de ses collections artistiques, ce fut à lui que s'adressa le Conseil communal pour l'estimation des tableaux de son musée. Une somme de 6,000 francs étant portée au budget pour ce travail, l'artiste s'empressa de faire connaître par une lettre qu'il n'entendait recevoir aucune rétribution, « n'ayant accepté ces honorables fonctions que dans le but d'être utile à la ville de Bruxelles ».

Il existe de Navez divers portraits peints, dessinés et gravés. Lui-même nous a laissé son image lithographiée en 1826; une autre planche, traitée par le même procédé, figure dans le recueil d'Eeckout : *Collection des artistes modernes nés dans le royaume des Pays-Bas* (1822); un portrait gravé par M. Demannez orne le volume de M. Alvin et se trouve reproduit dans l'*Annuaire* de l'Académie royale de Belgique. La salle des séances de ce Corps savant est ornée d'un buste en marbre de l'artiste, dû au ciseau de Guillaume Geefs. Un buste de bronze, œuvre de M. Jean Hérain, statuaire bruxellois, exécuté par souscription, décore le grand escalier de l'Hôtel de ville de Charleroi.

L. Alvin, *Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres et sa correspondance* (1870). — H. de Nimal, *Vingt-cinq lettres inédites du peintre Navez* (1894). — Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, enz.* (1842). — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, enz.* (1857) — Alvin, *Compte rendu du Salon d'exposition de Bruxelles en 1836*, pp. 285 et suiv.

NEGRE (Mathieu VAN), peintre, dont quelques peintures se rencontrent, sous la date de 1623, à la cathédrale de Tournai. Il s'agit, en réalité, d'un triptyque de la *Sainte Famille*, dont les volets avaient été dédoublés dès l'époque où écrivait Descamps. Ces volets représentent la *Prière de Joachim*, la *Naissance de la Vierge*. Descamps (*Voyage pittoresque*, pp. 23-24) fait l'éloge des dites peintures, tout en les déclarant d'une grande sécheresse de contours. On y constate l'influence de l'école italienne, spécialement celle du Baroche. Le nom de Van Negre ne paraît pas une seule fois dans les sources locales fouillées par MM. de la Grange et Cloquet au cours de leurs *Études sur l'histoire de l'art à Tournai*. Nos propres recherches sont restées également infructueuses. La plupart des auteurs établissent un lien entre M. et N. Van Nègre, ce dernier vivant également au XVIIe siècle et dont plusieurs effigies de personnages hollandais sont gravées par Suyderhoef, Van Dalen et Crispin de Passe. Nous nous abstiendrons d'émettre un avis sur ce point.

NEUFCHATEL (Nicolas DE), mieux connu sous le nom altéré de **Lucidel,** peintre, né vers 1520 (1527?) dans quelque localité de l'ancien comté de Mons ou peut-être à Neufchâtel, entre Boulogne et Étaples, mort à Nuremberg en 1600. Vers 1540, dit Sandrart, il vint à Mons pour y commencer son apprentissage artistique. L'école montoise brillait à cette époque d'un certain éclat, seulement l'histoire n'a pas conservé les noms de ceux qui l'illustrèrent, Jean Prévost excepté. Or, ce peintre ayant fait un très long séjour à Bruges, où il décéda en 1529, on ne peut lui attribuer aucune part dans l'éducation de Nicolas de Neufchâtel. Le point n'offre qu'une importance secondaire, par la raison qu'en 1539 nous trouvons le jeune artiste à Anvers, parmi les élèves de Pierre Coeck, d'Alost. Le registre de la Gilde de Saint-Luc le désigne sous le nom de Colyn van Nieucasteel, traduction qui s'accorde avec la forme latine : « Nicolaus de Novocastello », plus tard adoptée par le maître et qu'on relève notamment sur le fameux portrait de Jean Neudörffer, à la Pinacothèque de Munich. Si les sources montoises ont été vainement interrogées en ce qui concerne Neufchâtel, les sources anversoises ne font de lui que l'unique mention rappelée ci-dessus. Passa-t-il auprès de Pierre Coeck le nombre d'années prescrit par les règlements de la Gilde pour obtenir la maîtrise? Les « Liggeren » ne nous éclairent pas là-dessus. On peut admettre que Neufchâtel prit de bonne heure son vol vers l'étranger, car la Belgique n'a gardé ni ses œuvres ni son souvenir, et son nom même est demeuré inconnu à Van Mander, très soucieux, nul ne l'ignore, de ne passer sous silence aucun artiste de valeur. Vingt années s'écoulèrent entre la date certaine de la présence de Neufchâtel à Anvers et son apparition à Nuremberg. Doppelmayer (*Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern,* Nuremberg, 1730), après avoir rapporté ce que déjà nous savions par Sandrart, ajoute que, arrivé à Nuremberg en 1561, Neufchâtel ne tarda point à s'y faire connaître par le portrait du célèbre mathématicien Neudörffer, hommage de la ville à ce dernier, que le peintre s'acquitta de sa tâche avec une telle distinction qu'il fut amené à se fixer définitivement à Nuremberg, y produisant un nombre considérable de beaux portraits, que les amateurs recherchaient et payaient un haut prix depuis la mort du peintre, arrivée en 1600. L'exactitude de l'assertion de Doppelmayer est confirmée par de nombreuses effigies de Nurembergeois que l'on rencontre parmi les œuvres de Neufchâtel. Nous avons, en outre, la preuve du long séjour du peintre dans la ville impériale par ce fait qu'un portrait de Georges Kolb, négociant nurembergeois, cité par le docteur W. Schmidt (*Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* t. V, Leipzig, 1873), est daté de 1584.

La réputation de Neufchâtel doit avoir franchi de bonne heure les limites de la cité de son choix. Une ordonnance impériale du 31 mai 1566 accorde une gratification de 100 florins « au peintre néerlandais Nicolas von New Cassel », pour avoir peint trois fois l'empereur Maximilien II et sa fille aînée, l'archiduchesse Anna. Ces portraits furent sans doute exécutés à Prague, où existent, jusqu'à ce jour, au delà de vingt toiles de N. Neufchâtel.

L'absence d'autres renseignements nous oblige à borner ici cette notice.

Nous ne sachions point qu'il existe de Neufchâtel une peinture datée antérieure à 1561, ni postérieure à 1584. Tout porte à croire que le peintre finit ses jours à Nuremberg. Nous ignorons pour quel motif certains catalogues le font mourir à Anvers en 1590

Neufchâtel mérite de figurer au premier rang des portraitistes. Aucun peintre de son temps, affirme Sandrart, ne pouvait lui disputer la palme dans sa branche préférée. L'historien de la peinture allemande ajoute que le talent de Neufchâtel ne s'est manifesté que dans le portrait. « Je ne puis », termine-t-il, « rien dire de plus au sujet de ce maître. Ce que je sais de lui me vient d'un petit traité manuscrit que le vieux Juvenel [1] avait compilé ». D'une manière générale, les œuvres de Neufchâtel ne se rencontrent que dans les galeries allemandes et autrichiennes : Munich, Schleissheim, Berlin, Darmstadt, Budapest, Prague. Il brille surtout à Munich par le portrait déjà mentionné de Neudörffer et de son fils, daté de 1561, et dont une copie ancienne figure au Musée de Lille. Il est avéré que nombre de ses portraits — et le fait suffit à dire leur mérite — ont été attribués à Holbein ou à Antonio Moro. La Galerie nationale de Londres lui a restitué un portrait attribué à ce dernier maître. Dans la Galerie de Budapest, le peintre figure avec quatre effigies en pied d'une rare valeur. Puissance d'expression, dignité d'attitude, harmonie des couleurs, correction du dessin, tout concourt à les signaler d'abord à l'attention du connaisseur. C'est avec une entière raison que M. W. Schmidt, dans les pages qu'il a consacrées à ce superbe artiste, affirme que sa renommée serait universelle si les œuvres de son pinceau n'avaient été injustement assignées à d'autres peintres.

Outre les ouvrages cités au cours de la notice, consulter les catalogues des musées où figurent les productions du maître.

NEVE (Corneille DE), peintre, né à Anvers vers 1612, mort dans la même ville en 1678. Les informations que nous avons pu recueillir sur ce maître sont des plus vagues. S'il compte parmi les membres de la Gilde de Saint-Luc des homonymes nombreux, dont François, son frère (voir sous DE NEVE), nous n'avons pas relevé sa propre affiliation au même Corps artistique et ne saurions dire qui fut son premier maître. A Londres, où il séjourna de bonne heure, il se perfectionna sous Van Dyck et prêta le concours de son pinceau à l'illustre portraitiste. Les historiens de l'art anglais lui consacrent des notices élogieuses. Neve eut pour spécialité la peinture des enfants, tout au moins celle des portraits de famille où ils tiennent leur place. Dans la galerie de Knole, en Angleterre, chez le colonel Wyndham, figurent de lui, sous la date de 1637, les portraits des lords Richard et Édouard Sackville, enfants, réunis sur la même toile. De même au château de Petworth, deux peintures, l'une où Neve s'est représenté avec sa femme et un de leurs

---

[1] Nicolas Juvenel, peintre, né en Flandre, mort à Nuremberg en 1579, était donc le contemporain de Neufchâtel.

enfants, l'autre où huit enfants, qu'on dit être ceux du maître, sont réunis. On mentionne encore les effigies des comtes de Stafford et d'Arundel, celle de Thomas Fairfax, général de la République, ce qui permet de supposer que la vogue de Van Dyck passa à son élève. Au Musée Ashmoléen, à Oxford, figure un portrait désigné comme celui de « M. Le Neve, le peintre fameux »; il s'agit nécessairement de notre artiste. Vertue assure qu'il avait dessiné, en 1664, Ashmole lui-même, dans son costume de héraut. On se demande si Corneille de Neve ne serait point l'auteur de l'énigmatique portrait de famille de la Galerie de Munich, attribué successivement à tant de peintres et aujourd'hui assigné bien arbitrairement à Frans Hals. Frappé de paralysie, Neve regagna sa ville natale et y finit ses jours. Sa tombe se voyait encore aux Dominicains, à la fin du siècle dernier.

F. Mols (?), *La vie, les ouvrages et les élèves de Van Dyck*, manuscrit au Musée du Louvre, à Paris. — Walpole, *Anecdotes of painting in England*, édition Wornum et Dallaway. Londres, 1862, t. II, p. 369. — *Dictionnary of national biography*, t. XL. Londres, 1894.

NEYTS (Gilles), peintre, dessinateur et graveur, travaillant à Anvers vers le milieu du XVIIe siècle, né à Gand, où il fut baptisé, dans l'église Saint-Nicolas, le 4 avril 1623 (1). Il fut admis dans la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, en 1647. Marié dès 1643 à Claire de la Porte, Neyts s'était fait connaître comme peintre bien avant cette date. Un de ses paysages, au Musée de Stockholm, porte le millésime 1641. T. Van Lerius possédait de lui des peintures datées de 1667 et de 1669, tandis qu'à la Galerie royale de Dresde nous relevons, sur une autre création, l'année 1681. De si longs intervalles, au regard d'un si petit nombre d'œuvres, font nécessairement croire à une vie assez nomade. Neyts a sûrement séjourné à Lille, vu que son burin nous a laissé un remarquable panorama de cette importante cité. Comme, d'autre part, entre les eaux-fortes du maître, il s'en trouve où se rencontrent des ruines romaines, on peut croire à sa présence en Italie. On possède encore de Neyts de jolies vues de Bruxelles, dessinées à la plume et rehaussées au pinceau; inutile d'ajouter qu'il en existe d'Anvers. Coloriste agréable, Neyts excelle à donner à ses paysages un aspect riant et lumineux. Il aime à voiler ses horizons de brumes légères, d'où émerge la silhouette des villes aux nombreux clochers. Ses estampes offrent le même attrait; leur éclat est surprenant. Bartsch en connut dix; son continuateur, R. Weigel, en porta le nombre à plus de vingt. La carrière de G. Neyts paraît s'être prolongée jusqu'en 1687.

T. Van Lerius, *Biographies d'artistes anversois*. Anvers, 1880; 2 vol. in-8°. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. — Bartsch, *Le Peintre-graveur*, t. IV, p. 303. — Weigel, *Supplément au Peintre-graveur*, p. 292.

---

(1) A cette date, M. Paul Bergmans a relevé, dans les registres de cette paroisse, la mention suivante : *Eodem die baptus fuit Egidius filius Judoci* NEYT *et Annæ Heye.*

NICOLIÉ (Joseph-Chrétien), peintre, né à Anvers le 28 septembre 1791, mort dans la même ville (faubourg de Saint-Willebrord) le 12 octobre 1854. Des études d'architecture, faites avec succès à l'Académie d'Anvers, de 1811 à 1813, lui valurent d'être exonéré du service militaire, en même temps qu'elles constituaient la meilleure des préparations au genre que choisit l'artiste le jour qu'il entreprit de s'adonner à la peinture : la représentation des intérieurs d'église. Minutieusement traitées, ces petites pages, d'ailleurs peu nombreuses, trouvèrent surtout des acquéreurs parmi les Anglais de passage à Anvers, où le père Nicolié faisait le commerce de tableaux. A l'exception de deux ou trois temples protestants, le pinceau de Joseph ne retraça que des églises anversoises, et d'une manière exclusive celle de Saint-Jacques. On trouve au Musée d'Amsterdam, sous la date de 1825, une création du genre, payée 200 florins à l'Exposition de Haarlem. La même année, la Société des beaux-arts de Bruxelles admettait le peintre au nombre de ses membres honoraires. De goûts simples, modeste en ses aspirations, Nicolié, très connu de la population anversoise, se contentait pour atelier d'une chambre à plafond bas, éclairée par une vitrine à front de rue, offrant ainsi au passant le spectacle peu banal de l'élaboration de ses œuvres. On assure qu'il rendit de sérieux services au chevalier Van Ertborn pour la formation de sa très précieuse galerie de tableaux, appartenant aujourd'hui au Musée d'Anvers.

Paul-Émile Nicolié, fils du précédent, également peintre (Anvers, 1828-1894), fut, durant de longues années, l'expert des Musées de sa ville natale.

Immerzeel, *Levens en Werken der Vlaamsche en Hollandsche Schilders, etc.* — Sources particulières.

NOËL (Julie-Anne-Marie), femme peintre, née à Bruxelles le 19 août 1812, morte dans la même ville le 11 février 1843. Mlle Noël, élève de F.-J. Navez, s'adonna avec succès à la peinture de genre. Après quelques voyages d'étude en France et en Allemagne, elle se produisit aux Salons de Bruxelles de 1833 et de 1836, où figurèrent sous son nom : *Jeune mère au berceau de son enfant, Fileuse endormie, La Lettre interceptée, La Vierge et l'Enfant Jésus.* Alvin consacre une page élogieuse à la jeune artiste dans son *Compte rendu du Salon de 1836.* Elle laisse deviner que les peintures étaient entachées d'une mollesse par laquelle se révélait une main féminine. Le 4 juin 1840, Mlle Noël devint la femme du peintre J.-B. Van Eycken (1809-1853), disciple, comme elle, de Navez. Union bientôt brisée, car la mort enleva la jeune et gracieuse épouse après moins de trois ans de mariage, le 11 février 1843. Le portrait de Mme Van Eycken figure, avec celui de son mari, dans le *Dictionnaire biographique* d'Immerzeel.

Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — A. Quetelet, *Notice biographique sur Jean-Baptiste Van Eycken (Annuaire de l'Académie royale de Belgique de 1854).*

NOËL (Paul-Godefroid-Joseph), peintre, fils de Gérard et de Marie-Claire Petit, né à Waulsort (province de Namur) le 12 avril 1789, mort à Sosoye (même province) le 27 novembre 1822. N'ayant pu embrasser la carrière artistique de l'assentiment de son père, ses commencements furent pénibles et quelque peu décousus. S'adonnant d'abord au paysage, il en puisa les éléments dans les beaux sites du milieu natal, ce qui semble contredire l'assertion des biographes au gré de qui son premier maître aurait été P.-J. Lion (voir ce nom). Immerzeel assure que Noël passa chez cet artiste cinq années entières, à Dinant même, chose à peine possible, attendu que Lion, mort en 1809 et exclusivement portraitiste, ne fit à Dinant qu'un séjour limité à son retour en Belgique. Plus palpable est, chez Noël, l'influence d'Ignace Van Regemorter, dont il fut le disciple à Anvers et suivit le genre. Van Regemorter, lui-même paysagiste, à ses débuts, s'était efforcé, dans de petits épisodes de la vie rustique et bourgeoise, de ressusciter les peintres de genre de l'école néerlandaise, et c'est en suivant leurs traces et les siennes que Noël moissonna de signalés succès au cours de sa brève carrière. Après quelques distinctions remportées à l'Académie d'Anvers, dans les classes de l'antique (1807), il ne tardait pas à se rendre à Paris, et, tout en étudiant au Louvre, se créait des ressources par ses copies d'après les maîtres représentés dans les galeries de ce riche Musée.

En 1812, il prenait part au concours ouvert pour le paysage historique par la Société des beaux-arts, à Gand, et obtenait la mention honorable avec l'épisode *Rodolphe de Habsbourg offrant sa monture au prêtre porteur du viatique.* A Bruxelles, l'année suivante, il obtenait, toujours comme paysagiste, quelque succès avec une *Vue des bords de la Meuse.* De retour à Paris, il s'y mettait sous la direction de Swebach et, au contact de ce nouveau maître, trouvait enfin sa voie, la peinture de genre. Chassé de France par les événements de 1815, il se faisait, à peine débarqué à Bruxelles, inscrire à l'Académie et y remportait, l'année suivante, le premier prix d'après nature, tandis que, au Salon de cette même année, son tableau *Les Moustaches* obtenait un succès retentissant. L'entrain de cette scène burlesque, — il s'agit d'une fille à qui l'on fait des moustaches à son insu, — sa très soigneuse exécution, rendirent l'auteur presque populaire. Immédiatement acquise par le baron Steengracht pour sa fameuse galerie, l'œuvre obtint peu après les honneurs de la gravure. A dater d'alors, les succès de Noël furent continus. Un petit tableau qu'il exposa à Gand en 1817, *Halte de cavaliers bavarois devant une ferme,* ne sortit du Salon que pour trouver place au Musée de Bruxelles. Le paysage et les figures de ce riant tableau sont traités avec une égale délicatesse. Médaillé au Salon de Douai, en 1819, Noël prit la résolution de se fixer en Hollande, où l'avait précédé sa réputation. Les succès qu'il y moissonna furent considérables. Élu de l'Académie d'Amsterdam (8 mars 1820), il interrompit son séjour dans cette ville pour visiter l'Angleterre, où l'attendait le meilleur accueil, et, à son retour, prenait résidence à La Haye. Ce fut là que parut son tableau du *Marché d'Amsterdam,* composition peuplée de figures et que se disputèrent les

amateurs. Madou a laissé de cette peinture une vaste et excellente lithographie. Cette fois encore, l'épisode est d'un comique achevé. Deux ivrognes se sont aventurés dans le dédale d'un marché de fruits et de légumes; on juge du ravage qu'ils commettent. Ce tableau, qu'on vit au Salon de 1821, mit le comble à la réputation de son auteur. David lui donna publiquement l'accolade. Surchargé de commandes, Noël, dont les créations excitaient le rire des plus moroses, se sentit, peut-être par la satiété même du succès, peu à peu envahir par le marasme. Étant allé à Paris pour se distraire, il se sentit plus malade encore et ne put, comme il l'avait projeté, gagner l'Italie. De retour à Waulsor, en 1822, comptant sur la salutaire influence de l'air natal, il poussa jusqu'à Sosoye, où résidait son beau-frère. Il y trouva le diplôme de membre honoraire de la Société des beaux-arts de Bruxelles. Éclair de joie qui devait illuminer sa fin. « Je crois que je suis ensorcelé », écrivait-il au mois de septembre à un ami. Le 22 novembre, il rendait le dernier soupir, à peine âgé de 33 ans.

La Société des beaux-arts de Bruxelles a consacré la mémoire de Noël par un portrait lithographié, issu du crayon de Léopold Boëns. Au bas de cette planche, peu commune, on grava ces vers :

Par un pinceau savant honorant sa patrie,
Il marchait à grands pas vers l'immortalité,
La mort l'enlève aux arts au printemps de la vie,
Mais ce qu'enfanta son génie
Est déjà réclamé par la postérité.

Pour affaibli que soit de nos jours le retentissement du nom de Noël, on ne peut méconnaître qu'il eut son heure de respectable notoriété. Le tableau du *Marché d'Amsterdam,* aujourd'hui au Musée royal des Pays-Bas, fut payé 5,000 florins à la vente du Cabinet Roothaan. Une autre œuvre de l'artiste, l'*Aumône dans la chaumière,* que le peintre avait cédée au prix de 280 florins, atteignit, dans la même vente, la somme de 645 florins. Le *Chat emmailloté,* une des plus grotesques conceptions de Noël, que M. Vranken, de Lokeren, avait payée 600 francs à l'auteur, se revendit 4,700 francs.

Noël a signé une couple d'eaux-fortes : *Un Cheval de labour* et *Des Chiens au repos,* planches finement gravées, et une lithographie des plus rares, une des premières productions du genre nées en Belgique, *Un Marchand de moules dans les rues de Bruxelles.* Ces diverses productions existent au Cabinet des Estampes de Bruxelles.

En dehors des œuvres mentionnées au cours de cette notice, nous ne voyons à citer que le *Postillon arrêté devant une auberge;* la *Paysanne essayant ses souliers;* une *Scène gaie et burlesque dans une tabagie flamande,* exposée à Bruxelles en 1819; *Dans la vigne* (Musée d'Amsterdam).

En 1820 fut exposé à Gand un tableau dont le sujet n'était pas sans offrir un certain intérêt local : « Un insensé, qui danse habituellement dans les rues de Bruxelles et que les enfants connaissent sous le nom de « Pigeon », fait

danser un chien affublé d'un chapeau et d'un habit, devant une société de paysans et de paysannes assemblés dans une habitation rustique : on aperçoit à leur costume que ce sont des habitants des faubourgs de Bruxelles. »

Jules Petit, *Paul Noël, peintre de genre*. Liége, 1845; in-8°. — Immerzeel, *Levens en Werken der Vlaamsche en Hollandsche Kunstschilders, etc.* — J.-B. Picard, *Essai historique et critique sur l'École flamande* (1827). Manuscrit.

NOLLEKENS (Joseph-François), peintre, né à Anvers le 10 juin 1702, baptisé sous les noms de **Corneille-François,** mort à Londres le 21 janvier 1748. Son père, Jean-Baptiste, un peintre obscur, après avoir passé quelques années dans la capitale anglaise, se fixa à Paris, où Joseph-François, disciple de Pierre Tillemans, adopta le genre de Watteau, dont quelques auteurs le supposent élève. Quoi qu'il en soit, retourné en Angleterre en 1733, le jeune peintre s'y fit bientôt connaître par des copies d'après le maître français, décédé depuis peu d'années, et J.-P. Pannini. La protection du comte de Tylney lui procura l'occasion de créer pour ce personnage des sujets de genre, tableaux de conversation et fêtes champêtres, auxquels il donna pour théâtre les salons et le parc de Wanstead. Passées en vente en 1822, ces scènes galantes atteignirent des prix considérables. Mis en réquisition par le marquis de Staffart et lord Cobham, le pinceau de Nollekens décora les châteaux de Trentham et de Stowe. A Windsor se conserve encore une de ses peintures, portrait du prince de Galles Frédéric, fils de Georges II, et des princesses ses sœurs. Arrivé à la fortune, Nollekens, en proie à des craintes perpétuelles pour sa personne, comme catholique, et pour ses biens, car il était avare, finit par être atteint d'une affection nerveuse qui l'emporta le 21 janvier 1748, à peine âgé de 46 ans. De son mariage avec Marie-Anne Lesacq, il laissait cinq enfants, dont quatre fils; le second fut le fameux Joseph Nollekens, une des gloires de l'école anglaise de sculpture.

Walpole, *Anecdotes of painting in England*. — Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — Simth, *Nollekens and his Times*. Londres, 1829. — *Dictionary of national Biography* (notice par W. Amstrong).

NOLLEKENS (Jean), peintre, né à Anvers le 26 juillet 1695, mort à Paris le 17 janvier 1783. C'est aux recherches de M. Jal, dans les archives parisiennes, qu'on doit de connaître ce frère aîné de Joseph-François (voir l'article précédent), dont les parents, Jean-Baptiste et Anne-Angélique Le Roux, habitaient Paris. Ils eurent à faire constater l'absence de leur fils en 1719, et, pour un motif que nous ignorons, firent leur déclaration à l'ambassade de Portugal. Anne-Angélique Le Roux, veuve en premières noces d'un procureur flamand, Ignace de Becker, mourut chez son fils le 12 septembre 1749, âgée de 86 ans. Jean Nollekens avait épousé, en 1731, la veuve du peintre J.-B. Pavie, mort deux années auparavant, Marguerite de Saint-Geney. Elle était de beaucoup l'aînée de son second mari et le précéda dans la tombe.

Après sa mort, arrivée en 1740, Jean Nollekens prit pour épouse la nièce de la défunte, veuve de François Broulart. Il lui survécut. Nous ignorons où existent les œuvres de Jean Nollekens.

A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire.*

NOLLET (Dominique), peintre, né à Bruges vers 1640, mort à Paris en 1736. Descamps assure que Nollet fut membre de la Gilde artistique de sa ville natale à dater du 19 juin 1687, ce qui permet de douter de l'exactitude de la date assignée à la naissance du personnage. Faisons observer aussi que, dans l'année 1689, les registres de la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, mentionnent l'admission, en qualité de franc-maître, d'un Jean-Baptiste Nollet, coïncidence assez bizarre, s'il ne s'agit pas du même individu. Nollet fut nommé peintre et en même temps conservateur des collections de l'électeur Maximilien-Emmanuel de Bavière, gouverneur des Pays-Bas, et le suivit dans ses diverses résidences. Maniant le pinceau avec une remarquable facilité, il cultiva, avec un succès spécial, le paysage et la peinture des batailles. La similitude de ses productions avec celles de Van der Meulen, lui a fait donner, très arbitrairement, cet artiste pour maître. Descamps lui consacre une notice fort élogieuse, dont voici un extrait : « Cet artiste peignait l'histoire, le paysage et les batailles. Il paraît que ce dernier genre est celui où il a le mieux réussi; ses paysages sont très variés, les arbres sont touchés et de fort bonne couleur; ses batailles, ses campements, ses sièges de villes, ses marches d'armées, sont traités avec feu et avec une grande vérité. On ne peut avoir plus de facilité, il semble de près que quelques-uns de ses tableaux ne soient qu'à moitié faits. A peine la toile ou le pinceau sont-ils couverts de couleur; mais à une certaine distance, on est frappé de l'harmonie et de la chaleur qui règnent partout. Son dessin est correct et spirituel; sa manière approche de celle de Van der Meulen. Quant au mérite de l'idée et de l'exécution, il y a peu de différence entre Van der Meulen et Nollet : je donnerai cependant la palme au premier ».

Nollet, toujours à la suite de Maximilien-Emmanuel, fit à la Cour de Bavière un séjour prolongé, moissonnant autant de considération comme homme que comme artiste. Chargé, en 1706, d'escorter l'électrice à Venise, il laissa dans cette ville bon nombre de peintures. A Paris, où il accompagna Maximilien, Descamps incline à croire que son pinceau fut improductif; dans tous les cas, le maître y était peu connu. Après la mort de l'électeur (1726), ce fut à Paris qu'il se fixa. Il y mourut comblé d'ans. De toutes les œuvres de Nollet, nous ne connaissons que la seule *Escarmouche entre Impériaux et Turcs*, au Musée d'Augsbourg, assez vaste peinture traitée dans la manière de Bourguignon. Descamps cite diverses productions disséminées dans les églises de Bruges; aux Carmes, *Le Débarquement de saint Louis en terre sainte;* à Saint-Jacques, des sujets tirés du Nouveau Testament, petites peintures encastrées dans le marbre. Balkema mentionne un grand paysage avec la *Visitation*, à l'église Sainte-Anne.

J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais.* Paris, 1760, t. III, p. 90. — Seubert, *Künstler Lexicon*, 2e éd. Stuttgart, 1878, t. II, p. 647.

NOORT (Jean VAN), graveur, originaire d'Anvers, mort à Madrid après 1652. Si, comme on peut le croire, cet artiste ne fait qu'un avec Jean, l'aîné des enfants d'Adam Van Noort, il vit le jour en 1587 et, de bonne heure fixé en Espagne, y créa des estampes invariablement signées Juan de Noort. Ces pièces, d'ailleurs très nettement flamandes, outre leur valeur d'art, offrent un sérieux intérêt historique, spécialement les portraits. Voici, notamment, Philippe IV; puis son fils, le jeune Balthazar-Carlos, gravé en 1643; le capitaine Alonso de Cespedes (1648); le prince de Squilace (1648); Francesco Quevedo, le poète, etc. Nous relevons la date 1649 sous le titre de *Autos y acuerdos del consejo;* sur le livre du P. Joseph Maldonado, *El mas escondito retiro del Alma;* enfin celle de 1652 sur une histoire du couvent de Saint-Augustin, de Salamanque. Ces millésimes s'accordent mal, nous le savons, avec l'année 1626, assignée par M. Fr.-J. Van den Branden à la mort du fils d'Adam Van Noort, bien que celui-ci fût également fixé en Espagne. On a peine à croire à la non-identité des deux personnages, sans compter que les estampes signées Juan de Noort trahissent une main flamande, chose que d'ailleurs ne contestent point les auteurs espagnols. Nous hésiterions à les attribuer à un fils, encore inconnu, de l'artiste qui nous occupe, et dont l'éducation se serait alors faite sous de tout autres influences que celles accusées par les œuvres, d'ailleurs toujours acceptées pour flamandes en Espagne même, où nous en avons rencontré de fort curieuses.

A Anvers, Jean Van Noort n'a laissé aucune trace parmi les artistes affiliés à la Gilde de Saint-Luc. Il importe de faire observer qu'un graveur hollandais du même nom a signé quelques planches, précisément au milieu du XVIIe siècle. Certains auteurs le confondent avec le maître qui fait l'objet de cette notice et que la confusion a eu peut-être pour effet de reléguer dans l'oubli, d'autant que ses pièces ne se rencontrent pas fréquemment hors d'Espagne.

Cean Bermudes, *Dictionario historico de las mas ilustres profesores de las Bellas Artes.* — P. Génard, *Album des Sint-Lukas Gilde.* Anvers, 1855 (article Van Noort). — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

NOTERMAN (Emmanuel), peintre et graveur, né à Audenarde en 1808, mort à Anvers le 14 mai 1863. Fils d'un peintre décorateur, destiné lui-même au métier de doreur, le jeune Emmanuel reçut les premières notions de l'art de son aïeul maternel, Bernard Durieux, homme de loi et peintre amateur. Ses études se poursuivirent à l'Académie de Gand et sous la direction de Maes-Canini. Il s'adonna ensuite à la peinture du portrait, d'abord à Grammont, puis à Bruxelles. En 1835, Noterman se rendit à Anvers où, guidé par les conseils de P. Kremer, il adopta le genre et trouva quelque succès comme peintre de scènes humoristiques. On vit de ses tableaux à divers Salons belges. Alvin consacre des lignes élogieuses à celui qu'il exposa en 1836, à Bruxelles, sous le titre : *Les Apprêts du Bal masqué;* nous croyons superflu de citer les autres. Noterman est l'auteur de quelques

planches à l'eau-forte, traitées avec une lourdeur qui contraste avec leur prétention à l'esprit. La *Mort de Van Dyck*, la principale et la meilleure, reproduit un tableau de Pierre Kremer.

Noterman forma des élèves qui firent honneur à son enseignement, et en particulier Ernest Slingeneyer.

Immerzeel, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — Kramm, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle.*

NOVELIERS (David), peintre, de Bruxelles, inscrit en 1610 parmi les maîtres de la Gilde artistique de sa ville natale comme fils de Pierre (voir ci-après). Il ne fait sans doute qu'un avec « Daniel Nobeliers », que le Conseil communal de Louvain chargea, en 1628, de la restauration de ses deux fameux panneaux de Thierry Bouts et que M. Van Even envisage également comme fils de Pierre, attaché au service des archiducs Albert et Isabelle. Enfin c'est lui encore, selon toute vraisemblance, qui, en 1634-1635, attribue à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers une somme de 18 florins en retour du droit de pouvoir exposer quelques tableaux en vente à la place de Meir. Par requête du 16 novembre 1618, David Noveliers sollicite l'exemption des gabelles, accises, etc., imposés aux habitants de Bruxelles. Nous ignorons s'il était attaché à la maison des archiducs. Son frère Salomon hérita du titre de garde des peintures du palais, délaissé par Pierre Noveliers en cette même année. On ne connait jusqu'à ce jour aucune œuvre de Pierre Noveliers.

Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres* (1860-1881; 3 vol. in-8°). — Le même, *La Corporation des peintres bruxellois,* dans le *Messager des sciences historiques* (1877). — Van Even, *L'Ancienne École des peintres de Louvain.* Bruxelles, 1870, p. 192. — *Notes manuscrites de Pinchart.*

NOVELIERS (Pierre), peintre, originaire de Bruxelles, et, à dater de 1605, préposé à la conservation des peintures des palais de Bruxelles et de Tervueren. Père de David (voir ci-dessus) et de Salomon Noveliers (voir ci-après), Pierre eut également pour élève, en 1605, « Jean Noveliers, fils de Luc », maître le 4 février 1631. « Une ordonnance des archiducs, datée de Mariemont le 20 mai 1617, attribue « à Maistre Pierre Noveliers painctre », la somme de 1,000 livres de Flandre pour diverses pièces de painctures par lui faites par leur ordre d'après l'estimation de Rubens ». L'année suivante, Pierre Noveliers invoque son grand âge et ses infirmités croissantes pour obtenir d'être déchargé des fonctions qu'il occupe à la Cour et se voir substituer son fils Salomon, lequel jouirait de l'exemption des maltôtes, accises sur le vin et la bière, etc., ce qui eut lieu par ordonnance des archiducs du 5 novembre 1618. On a vu plus haut que la même exemption fut sollicitée peu de jours après par David Noveliers. L'autorité de notre artiste devait être assez grande, attendu que nous trouvons son avis mentionné dans l'inventaire des peintures appartenant à Charles de Croy, duc d'Arschot,

existant au château de Beaumont en 1613. Les œuvres de Pierre Noveliers ne sont pas plus connues que celles de ses fils.

Mêmes sources que pour la notice précédente.

NOVELIERS (Salomon), peintre bruxellois, fils de Pierre et frère de David, inscrit comme maître à la Gilde des peintres de Bruxelles en 1614, succède à son père en qualité de garde des peintures du palais de Tervueren, par ordonnance du 5 novembre 1618, avec exemption des droits de gabelle, etc. Il portait le titre de « peintre de l'hostel de la Court », au traitement annuel de 200 livres de Flandre. C'est à tort que A. Pinchart suppose que Salomon Noveliers fut chargé, en 1613, de dresser l'inventaire de la collection du duc Charles de Croy; cette mission, selon toute vraisemblance, échut à Pierre Noveliers, son père. Le nom de Salomon Noveliers fut mêlé en 1632 à la controverse qui surgit entre Van Dyck et Balthazar Gerbier, relativement à un tableau que celui-ci avait envoyé à Charles Ier, comme une œuvre du grand portraitiste et que Van Dyck déclarait n'être point de sa main. Noveliers, dans un acte notarié, invoque le témoignage de Rubens en faveur de l'authenticité de la toile vendue par lui à Gerbier. Aucune peinture de Salomon Noveliers ne figure dans les catalogues des galeries publiques, tout au moins sous son nom. Voici, à ce titre, une ordonnance précieuse à recueillir en ce qu'elle permettrait de restituer au maître une toile du Musée de Bruxelles. Le document dont il s'agit, daté du 16 février 1641, donne l'ordre de payer à Salomon Noveliers, *peintre de la Cour,* la somme de 550 livres de Flandre « pour le prix d'une grande peinture qu'il at livrée à Chesteau de la Vuere, représentant la procession des vierges qui se fait en l'église de Nostre Dame sur le Sablon en ceste ville ».

A la suite de cette ordonnance est transcrit le reçu de Louis Cauwentoven, châtelain de Tervueren, de ladite peinture mesurant 15 paulmes en largeur sur 9 en hauteur, pour la garder avec les autres peintures existant dans le château. Le reçu de Noveliers, en date du 22 février, est annexé à la pièce. S'agirait-il de l'œuvre attribuée à Ant. Sallaert, au Musée de Bruxelles, et représentant le sujet désigné? Nous posons la question sans la résoudre, nous bornant à faire observer qu'aucun nom d'auteur ne figure sur la toile. Salomon Noveliers vivait encore en 1660.

Mêmes sources que pour la notice sur David Noveliers.

NUYTS (David), né à Anvers en 1568, mort à La Haye le 24 septembre 1631. Le souvenir de ce grand philanthrope survit dans un remarquable portrait gravé par Jonas Suyderhoef, sur la commande des aumôniers de la ville de Leyde, en 1645. Les sources anversoises ne nous livrent sur Nuyts aucun renseignement. Peut-être sa famille avait-elle émigré bientôt après sa naissance. M. Frédéric Muller le dit administrateur de la Compagnie des Indes. Par testament en date du 13 avril 1631, David Nuyts lègue une somme de 176,300 florins aux indigents de Dordrecht, Haarlem, Delft, Leyde, Gouda, Gorinchem, Schoonhoven, Schiedam, La Brielle, Alkmaar,

Hoorn, Purmerend, Middelbourg, La Haye. La ville de Leyde ayant été très favorisée par le legs, on s'explique l'initiative qu'elle prit de faire graver le portrait, au bas duquel le grand poète Jacques Cats inscrivit les vers suivants :

Op het afbeeld van Sr David Nuyts.

Dit beelt wordt hier vertoont niet om syn deftich wesen
Oock niet vermits de man veel boucken heeft gelesen
Maer om een hooger deucht, dat is syn milde gunst
Die by Godt beter is als oock de beste kunst :
En gunst met daet verselt, die aen den naeckten ermen
Oock gansche landen deur, de leden kan verwermen :
Want vont men over al veel lieden syns gelyck
Al wie nu schamel is, die waer in hasten ryck.

Pour des motifs que nous ignorons, ces vers disparurent à un tirage subséquent pour faire place à ces autres, sans doute plus propres, dans la pensée des administrateurs, à provoquer de nouvelles largesses :

Hier ziet gy David Nuyts gedaen als nae het leven
Int coper wel gesneen en nae de konst geschreven
Opdat dees schildery een spiegel soude syn
Aen ryckdoms overvloet, om tegen commers pyn
Mildadigh haer behulp aen armen te bewysen
En d'hongerighe maech te voeden en te spysen
Dan hield de clachten op, dan waer het suchten aff,
Dat ons den hemel noch so veele Nuytsen gaff.

Le portrait de David Nuyts, et surtout celui de sa femme Marguerite, également de Suyderhoef, sont de la plus haute rareté.

J. Wussin, *Jonas Suyderhoef* (édition française), annotée par H. Hymans. Bruxelles, 1862.

NUYTS (Gilles), peintre anversois, inscrit à la Gilde de Saint-Luc parmi les maîtres en l'année 1551 et, comme tel, recevant des élèves. Doyen en 1564 et 1565, il semble avoir été encore en vie en 1579.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc.*

O'CONNELL (Mme Frédérique-Émilie MIETHE), peintre et graveur, née à Potsdam le 22 mars 1823, morte à Paris en 1885. Arrivée en Belgique à la suite de débuts remarqués en Allemagne, où elle fut élève de Herbig et de Ch. Begas, la jeune artiste reçut à Bruxelles, à dater de 1842, les conseils de Gallait. Devenue Mme Auguste Connell (O'Connell), on la vit bientôt se produire avec distinction dans les rangs de l'école belge. Ses figures de nymphes, d'un coloris superbe, d'une ampleur de formes où se traduisait l'influence des maîtres flamands, ses portraits brossés en pleine pâte se distinguant par un éclat et une franchise d'allure où s'accusait peu le

sexe de l'auteur, lui créèrent une vogue réelle. Remarquée au Salon de Bruxelles de 1848, davantage au Salon de 1851, où figurèrent, sous sa signature, divers portraits, dont le sien, elle fut du nombre des artistes qui, à l'issue de l'exposition, vinrent recevoir, des mains du roi Léopold Ier, la médaille d'or dans une cérémonie solennelle. Ses figures de *Pierre le Grand* et de *Catherine II* avaient été acquises par le prince Demidoff, le célèbre collectionneur de San Donato.

Des succès plus grands encore l'attendaient sur la scène parisienne. Elle y fut, sous l'Empire, une personnalité en vue. Un portrait de Rachel, la grande tragédienne, mit le sceau à sa réputation. A l'Exposition universelle de 1855, elle figura dans les rangs de l'école française, s'étant, à ce qu'il semble, donnée comme originaire du département du Bas-Rhin. Bien posée dans l'entourage impérial, elle vit défiler par son atelier les notabilités du jour. Le duc de Morny, Mgr Sibour, Arsène Houssaye, le Dr Cabanis, Edm. Texier, Théophile Gautier, furent au nombre de ses modèles. La *Gazette des Beaux-Arts* lui consacra une étude, due à la plume autorisée de Ph. Burty; en un mot, elle était en passe de devenir célèbre quand les événements de 1870 lui ravirent ses espérances avec la raison. Frappée de démence au cours de 1871, elle finit ses jours dans un asile d'aliénés, au mois d'octobre 1885.

Les peintures de Frédérique O'Connell, assez rarement rencontrées, portent l'empreinte d'une incontestable maîtrise. Un portrait de femme la représente au Musée de Berlin; une figure en pied de Rembrandt, vigoureusement charpentée, décore les salons du Cercle artistique et littéraire à Bruxelles. Le portrait de Mme Blaes-Merti, par Mme O'Connell, est chez Mme Hippert, sa fille. Les eaux-fortes au bas desquelles figure la signature de l'artiste sont au nombre de neuf; on en trouve la description dans le travail de Ph. Burty. Le portrait du philosophe Wronski, que le critique français déclare n'avoir pu rencontrer, fait partie des collections de la Bibliothèque royale. Les diverses estampes de Mme O'Connell se distinguent par des qualités remarquables d'effet, de style et de facture.

Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1860, p. 349. — *Chronique des Beaux-Arts*, édit. 1885, p. 262. — Comptes rendus d'expositions.

ODEVAERE (Joseph-Désiré), peintre et dessinateur, né à Bruges, non le 2 octobre 1776, comme on le lit sous son portrait, ni en 1778, comme l'assure Immerzeel, mais le 2 décembre 1775, d'Anselme, conseiller-pensionnaire et greffier criminel du Franc, et de Marie-Anne de Brouwer, — mort à Bruxelles en 1830. Peintre du roi, membre de l'Institut des Pays-Bas, de l'Académie de Saint-Luc à Rome, il occupa une place considérable sur la scène artistique, sans que son œuvre ait laissé une trace bien profonde. Il fit ses humanités au collège des Augustins et fréquenta l'Académie de sa ville natale. Lauréat en 1796 du cours de dessin d'après le modèle vivant, il s'en alla chercher un complément d'instruction à Paris, chez son concitoyen Suvée, lequel, appelé à prendre la direction de l'école française à Rome, lui procura l'accès de l'atelier de David. Ce fut comme élève de ce dernier qu'il

participa au grand concours de peinture, d'abord en 1802, ensuite en 1804, et remporta la palme en cette année avec la *Mort de Phocion,* « tableau sagement composé, d'un dessin correct, d'une couleur vigoureuse et faisant concevoir les meilleures espérances du talent de l'artiste ». Ainsi s'exprime Landon, dans les *Annales du Musée;* ce qui n'empêche pas la composition d'être d'une extrême froideur et de rappeler beaucoup trop la *Mort de Socrate,* de David. Venu à Bruges pour embrasser ses parents, Odevaere y fut accueilli en triomphateur. Il fit hommage à la ville de l'esquisse de sa toile de concours, peignit le portrait de M. Chauvelin, préfet de l'Empire (1805), et tint à commémorer ses attaches avec l'Académie par un portrait collectif de MM. Wynckelman et Van der Donckt, président et directeur, qu'il représenta délibérant sur la manifestation préparée en son honneur. Ces diverses créations appartiennent au Musée de Bruges. Les années qu'il passa en Italie, s'inspirant aux sources où s'était abreuvé son maître, ne firent que l'imprégner davantage des principes puisés à l'enseignement de celui-ci. Odevaere pourtant fait preuve de quelque initiative dans le choix de ses sujets, souvent heureusement choisis. Au Salon de Paris, en 1810, il exposa une vaste toile, *Le Couronnement de Charlemagne,* œuvre bien ordonnée qu'on dit avoir plu à Napoléon. En effet, le peintre avait choisi le moment où le souverain pontife fléchit le genou devant l'empereur. La mort presque simultanée de ses parents prolongea le séjour d'Odevaere en Italie. Il participait régulièrement aux Salons, et après avoir figuré à celui de 1812 avec un ensemble dont faisaient partie le *Christ sur les genoux de la Vierge, Iphigénie en Aulide, Le Roi de Rome au Capitole,* il reçut la médaille d'or. Une *Romaine au bain,* œuvre gravée par De Vlamynck et datant de la même époque, atteste un sens médiocre de la grâce féminine.

La chute de l'Empire le ramena en Belgique. Bruges lui fit grand accueil et les travaux lui vinrent en abondance. Sa grande toile de Saint-Sauveur, *Le Christ expirant sur la croix,* est d'assez mince portée, considérée au point de vue du style religieux.

Présenté au roi, Odevaere soumit au souverain l'esquisse de l'*Union d'Utrecht,* qu'il fut ensuite chargé d'exécuter en de vastes proportions pour le palais de Bruxelles. Lui-même nous en a laissé une gravure au trait. Honoré, au lendemain même de Waterloo, du titre de peintre du roi (25 juin 1815), il se vit confier la tâche de retracer par son pinceau l'épisode de la bataille où le prince d'Orange est blessé à l'épaule. Bien que de conception médiocre, cette toile valut à son auteur une continuité de succès. A la suite du Salon de Gand, où avait paru la *Bataille de Waterloo* (1817), la Société des beaux-arts fit frapper en l'honneur d'Odevaere une médaille d'or, et la gravure répandit sa composition jusque dans les villages. Des toiles de moindre importance : *Le Martyre de saint Laurent, Raphaël présenté au pape Jules II par Bramante,* furent accueillies avec faveur. Un des commissaires délégués à Paris pour recouvrer les œuvres d'art enlevées à la Belgique, Odevaere s'acquitta de sa mission avec un plein succès; il reçut en récompense la croix du Lion belgique, tandis que plusieurs villes

lui décernaient des médailles commémoratives. C'est de Paris (1816) qu'il date son grand portrait lithographié sorti des presses d'Engelmann, travail de mérite et récemment encore jugé digne d'être reproduit pour illustrer un article de M. Henri Bouchot sur la lithographie française, inséré dans les *Graphischen Künste*, de Vienne.

Le roi, pour donner un pendant à la *Bataille de Waterloo* comme décoration de son palais, fit une fois de plus appel au pinceau d'Odevaere, lui confiant la mission de faire revivre en peinture la *Bataille de Nieuport*. La toile, exposée en 1820, avait les défauts inhérents à l'époque et, force est de l'ajouter, montre l'auteur passablement dépaysé dans ce genre d'épisodes. Un portrait en pied du prince d'Orange, dans l'uniforme des hussards, peint en 1817, fit l'objet d'une très grande planche de Lignon. L'original périt peu après dans l'incendie qui consuma le palais du prince héréditaire (29 décembre 1820). En 1821 parut à Bruxelles le *Faubourg de l'Allégresse à Florence*, plus justement le *Triomphe de Cimabuë*, suivi de près d'une nouvelle commande royale, *La Fondation de la maison d'Orange*, tableau de 24 pieds sur 16, dont il existe une notice explicative en lithographie (Bruxelles, Stapleaux, 1824). De 1823 datent *Phèdre* et *Narcisse*, toiles reproduites en gravure par De Vlamynck, rangées parmi les meilleures du peintre et ses derniers succès. Les vastes compositions : *Dévouement de Thémistocle et des Athéniens à la liberté de la Grèce* et *Les derniers défenseurs de Missolonghi*, exposées en 1826 à Gand, se signalèrent surtout par leurs dimensions. Elles appartiennent à l'État, mais ne figurent point au Musée. *Missolonghi* reparut à Bruxelles l'année suivante, avec plusieurs autres peintures, dont une *Galatée*, que le public accueillit avec froideur. Les journaux de 1829 annoncèrent l'exhibition par Odevaere, dans le local des Messageries, rue de la Madeleine, à Bruxelles, d'un « Monorama » de l'inauguration du roi Guillaume, peinture appartenant également au Musée de l'État, mais non exposée. On jugea ce genre d'exploitation peu compatible avec la dignité de l'artiste. Odevaere avait la plume facile et incisive; il se défendit dans une brochure où il invoqua le précédent de David, exposant à son profit les *Sabines*, dans un local du boulevard parisien. Les relations les plus cordiales n'avaient cessé d'exister entre le maître et l'élève; Odevaere nous a laissé un grand portrait en pied du peintre des *Horaces*, représenté dans son atelier, à Bruxelles, création reproduite en gravure par Jazet et fort intéressante. « Je voyais David le plus souvent que je pouvais », écrit-il, « et quand j'avais passé quelques heures avec lui, je rapportais chaque fois de ses entretiens de nouvelles lumières et plusieurs anecdotes qu'on retrouvera dans mon ouvrage et qui ont été pour ainsi dire dictées par lui-même ». L'ouvrage en question, *De la splendeur des beaux-arts en Italie, etc.*, est resté manuscrit; il appartient à la Bibliothèque royale Odevaere, à la mort de David (29 décembre 1825) et à la suite du refus de la France d'accueillir ses cendres, prit l'initiative d'une souscription qui devait aboutir à l'érection d'un monument existant encore au cimetière de Bruxelles. L'appel qu'il fit au public était remarquable, tant par la forme

littéraire que par l'élévation de la pensée. « A la suite des discordes civiles », y lisons-nous, « le Dante expira banni de sa patrie, et le siècle qui l'avait vu mourir n'était point écoulé que Florence réclama, mais en vain, ses dépouilles, dont Ravenne, son dernier asile, s'enorgueillit encore aujourd'hui. Que Bruxelles aussi s'honore de conserver celles de David. David est mort au milieu de nous, artistes mes camarades, et vous tous, amis des arts, qui pleurez sa perte! Que le Ministère en France lui accorde ou non un peu de terre, refusée à Molière, à Voltaire, à tant d'autres grands hommes; c'est parmi nous que ces cendres précieuses doivent être honorées, doivent rester à jamais! C'est nous qui lui devons, après de nobles funérailles, un mausolée dépositaire de nos regrets et de notre reconnaissance. C'est ainsi que nous prouverons à l'Europe que, si la Belgique était heureuse de posséder ce grand homme, elle était digne de cet honneur. Et si un jour un autre Médicis vient redemander ses restes chéris, on lui répondra comme le Sénat de Spolète le fit à Laurent le Magnifique, qui réclamait l'honneur d'élever un monument à Lippi dans Florence : « Nous sommes fiers de montrer la tombe » de David, qui passa au milieu de nous ses dernières années et guida nos » artistes dans la carrière des talents! »

Parmi les manuscrits d'Odevaere, déposés à la Bibliothèque royale, il y a lieu de citer une traduction annotée de la *Vie de Raphaël*, d'Angelo Comolli, publiée à Rome en 1790; des notes à l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, de Winckelmann; de très copieuses notes marginales à un exemplaire du *Discours sur les progrès des sciences, lettres et arts depuis 1789 jusqu'à 1808*, rapport présenté à l'empereur par l'Institut de France. L'artiste y juge, avec une grande sévérité, l'école française. Chose bizarre, le système académique, à ce moment de sa carrière, compte en lui un adversaire décidé. Au chapitre XXXVI de l'étude sur la *Splendeur des beaux-arts en Italie*, nous relevons ce passage : « Il faut le dire, les systèmes académiques ont ruiné les arts et il a fallu de grands efforts pour les en affranchir, même à ceux qui en ont subi l'absurdité, tant l'habitude a de pouvoir sur les hommes ». De même, dans un portefeuille de compositions assez médiocres conçues dans le goût antique, appartenant, elles aussi, au dépôt de l'État, on relève cette note : « J'ai gardé ces compositions pour faire voir à mes élèves à quelle raideur mène la mauvaise habitude de faire des *traits*, qu'on cherche à faire le plus purement possible, quand de mauvais conseils enseignent cette méthode vicieuse qui ne peut qu'engendrer un dessin raide, sans vie et sans souplesse ». Odevaere mourut à Bruxelles le 9 février 1830, âgé de 55 ans à peine. Une Commission se forma pour élever un monument à sa mémoire, elle eut recours à une loterie. Le sculpteur Van Geel fut chargé de l'exécution d'un buste, que Mme Odevaere, née Sylvie Delarue, dans une lettre à Navez, déclara rendre parfaitement les traits de son mari. Nous ignorons où se trouve cette sculpture. A diverses reprises, le portrait de l'artiste a été gravé et lithographié. Outre celui qu'il dessina lui-même sur pierre en 1816, le principal est dû à la collaboration de ses élèves, le peintre Diez et le graveur De Vlamynck.

Odevaere a laissé quelques planches lithographiées : un portrait de Quetelet, exécuté d'après nature en 1822, et une composition, *Alcibiade chez Aspasie,* datée de 1825.

W.-H.-J. Weale, *Catalogue du Musée de Bruges*, 1861. — Nagler, *Allgemeine-Künstler Lexikon.* — Van den Eynde et Van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, 1842, t. III, p. 195. — Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* Amsterdam, 1842.

OFHUYS (Jean), peintre verrier, de Bruxelles, vivait au XVIe siècle. Il est renseigné à plus d'une reprise comme ayant exécuté pour Marguerite d'Autriche des travaux de sa profession. C'est ainsi que, par ordonnance du 24 décembre 1520, la tante de Charles-Quint, sur une supplique des Récollets de Bruxelles, leur attribue 40 livres à l'effet de parer leur chapelle d'une verrière d'Ofhuys, représentant le *Christ au tombeau.* Rouge-Cloître eut sa part des largesses de la gouvernante. Ofhuys, à la date du 28 mars 1524, était appelé par elle à placer dans ce prieuré, de construction récente, « une belle et grande verrière » du *Crucifiement,* aux armes de Marguerite d'Autriche, pour faire suite à une autre aux armes de l'empereur.

Le nom d'Ofhuys, fréquemment rencontré dans les archives de Bruxelles, compta des représentants nombreux dans la Gilde des tapissiers de haute-lice et lui donna plus d'un doyen. Les vitraux mentionnés ci-dessus comme œuvres de Jean Ofhuys ont dès longtemps cessé d'exister. L'église des Récollets périt dans l'incendie allumé par le bombardement de 1695; Rouge-Cloître, supprimé par Joseph II, fut dévasté par la Révolution française.

Alex. Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres,* t. I. Gand, 1860. — Alex. Henne, *Les Arts en Belgique sous Charles-Quint* (*Revue universelle des arts,* t. I, p. 30), où l'artiste est désigné sous le nom d'*Ofreins.*

OLIVIER DE GAND, sculpteur, travaillait en Portugal, à Evora, en 1508. Outre l'encadrement du maître-autel, il sculpta, dans l'église de Saint-François, les stalles du chœur et composa les lutrins et les grilles du cloître.

N. Reyntiens, *De l'Art en Portugal et de l'influence de l'École flamande dans ce pays.* Bruxelles, 1851, p. 29.

ONGHERS (Jean) et non **OUGERS**, comme orthographie Parthey (*Deutscher Bildersaal*), peintre d'origine flamande, né en 1651, mort en 1730, à Prague, où il s'était fixé en 1691. Nous n'avons pu découvrir s'il y a quelque lien de parenté entre Jean et Oswald Onghers (voir ci-après), lequel travailla à Wurzbourg et à Bamberg. La concordance des noms et des circonstances tolère la supposition. D'où venait Onghers en arrivant à Prague? On l'ignore, mais il s'y acclimata au point d'être, en 1714, élu doyen de la corporation des peintres. Ses pages religieuses se rencontrent dans quantité d'églises de la Bohême; elles accusent une préférence marquée pour les fonds d'architecture, extrêmement bien rendus. Coloriste médiocre, Onghers abuse des tons roux. La cathédrale de Saint-Vit, à Prague, eut de lui, en

1719, un tableau d'autel, *La Glorification de saint Jean-Népomucène*, toile commandée par l'évêque. M. Parthey renseigne de notre peintre deux tableaux appartenant à la galerie Müller von Nordegg, à Prague même, sujets de genre peu développés. Le Musée de la Bohême ne possède aucune production de son pinceau. Onghers mourut âgé de 79 ans. Son souvenir s'est totalement perdu dans son pays d'origine.

Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler Lexikon für Böhmen*, 1815, t. I, pp. 409-410. — Parthey, *Deutscher Bildersaal*.

ONGHERS (Oswald), peintre, né à Malines en 1628, mort à Wurzbourg (Allemagne) le 27 décembre 1706. On relève ses traces en Bavière dès l'année 1653, date sous laquelle Jacques Sandrart grava d'après lui un portrait de l'électeur de Mayence, Jean-Philippe de Schönborn, également évêque de Wurzbourg. Onghers se fixa dans cette dernière ville en 1660, selon les historiens locaux, obtint le titre de peintre de la Cour épiscopale et le droit de bourgeoisie en 1667. Maniant le pinceau avec une facilité extrême, il amassa de grands biens et vécut dans l'opulence. Wurzbourg conserve de lui un nombre considérable de productions, entre lesquelles on cite particulièrement l'*Assomption de la Vierge*, décorant le maître-autel de l'église du chapitre de Haug, toile qui lui fut payée 3,329 florins, et quatre scènes de la *Passion*, dans le chœur de la même église. Dans la cathédrale, *L'Assomption* et *La Purification, Le Christ au Jardin des Olives, Le Christ dans le Prétoire, La Pentecôte, Le Martyre de saint Kilian*. A Bamberg, il peignit le portrait de l'évêque Philippe Valentin, reproduit en gravure par Sandrart, et nombre de toiles pour les églises. Onghers est également représenté dans la Galerie de Schleissheim. Ses œuvres se ressentent de l'influence de Rubens. Entraîné par sa grande facilité, il fut inégal; mais les auteurs sont d'accord pour lui assigner une place très honorable parmi les artistes du temps.

C. Becker, *Deutsches Kunstblatt*, 1851, p. 414. — Niedermeyer, *Kunstgeschichte der stadt Wirzburg*, 1860, p. 361. — *Allgemeine deutsche Biographie*, t. XXIV, 1887, (notice de W. Schmidt).

OORLOFT (Joseph-Philippe), peintre miniaturiste, né à Bruxelles le 12 février 1793, mort dans la même ville le 3 février 1861. Élève de l'Académie des beaux-arts de sa ville natale, il adopta comme genre la miniature, alors très en vogue, et qui lui permit de se signaler avec quelque succès. Ses portraits se rencontrent assez fréquemment dans les familles; ils se distinguent par leur précision et passent pour avoir été d'une parfaite ressemblance. Oorloft prit part à presque tous les Salons de Bruxelles, à dater de 1824, toujours comme miniaturiste, indiquant rarement les noms de ses modèles. En 1845, il exposa le portrait du fameux nain Stratton, mieux connu sous le nom de « général Tom Pouce ». En 1860, il essaya d'un procédé nouveau, la peinture sur papier-ivoire, que la mort ne lui permit pas d'exploiter.

Livrets des Salons belges. — Archives de l'état civil de Bruxelles.

OOST (Dominique-Joseph), peintre, fils de Jacques le jeune (voir ce nom) et de Marie Bourgeois, né à Lille le 8 août 1677, décédé dans la même ville le 30 septembre 1738. Le Musée de sa ville natale possède de lui un portrait du jurisconsulte Paton, signé « D.-J. Van Oost »; c'est une peinture médiocre. Certaines églises de Lille possèdent de ses pages religieuses. Marié deux fois, il eut de nombreux enfants qui perpétuèrent son nom dans le chef-lieu de la Flandre française, mais ne suivirent point la profession paternelle.

L. Quarré Reybourbon, *Les peintres Van Oost à Lille*. Paris, 1898; in-8°.

OOST (Guillaume VAN), peintre, fils de Jacques le vieux, sixième des enfants issus de son mariage avec Marie de Tollenaere, né à Bruges le 8 mars 1651, mort dans la même ville le 31 août 1686. Guillaume Van Oost entra comme frère lai aux Dominicains, à Bruges, y prit l'habit le 16 novembre 1671 et fit sa profession l'année suivante, le 21 novembre.

L'unique peinture qu'on puisse apprécier de lui est au Musée de Bruges. Exécutée en collaboration avec Luc Achtschellinck, elle représente une forêt, peinte par ce dernier. A l'avant-plan, Guillaume Van Oost a introduit une figure de saint Dominique, un livre à la main; des anges planent au-dessus de sa tête. L'œuvre est d'exécution facile et agréable. Elle mesure $2^{m}45$ de hauteur sur $1^{m}96$ de largeur. Elle provient de l'église des Dominicains où le peintre fut inhumé auprès de plusieurs des siens.

W.-H.-J. Weale, *Bruges et ses environs*, 1875, p. 81. — Le même, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*, 1861, p. 85.

OOST (Jacques VAN), dit le vieux, peintre, né à Bruges vers 1600, mort dans la même ville en 1671. Il fut inscrit à la Gilde brugeoise des peintres, en 1619, comme élève de son frère François, mort en 1625, et reçu franc-maître en 1621. Les biographes assurent qu'il se forma principalement par la copie des œuvres de Rubens et de Van Dyck, surtout du dernier. Il eut peut-être l'occasion de connaître Van Dyck en Italie où, durant un long séjour, il se livra d'une manière persistante à l'étude des productions d'Annibal Carrache. De retour à Bruges, il y fut, à diverses reprises, choisi par ses confrères pour exercer les fonctions de doyen ou de gouverneur de la Gilde de Saint-Luc. On a peu de renseignements sur sa vie. J.-B. Descamps consacre des pages élogieuses à l'énumération de ses peintures, mais ne nous procure sur les faits de son existence que de très sommaires données. Les églises, les hospices, les couvents et les musées de Bruges sont peuplés de créations de son pinceau; on ne peut les apprécier que favorablement. Dans le portrait, sans aller jusqu'à le comparer à Van Dyck, on ne saurait disconvenir que, dans ses images féminines, particulièrement celles des filles dévotes, lesquelles formèrent une partie considérable de sa clientèle, tant par le style que par le coloris, il évoque le souvenir de l'illustre maître anversois. Bien que certaines galeries importantes : le Louvre, la Galerie

impériale de Vienne, celle de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, la Galerie nationale à Londres, les Musées de Bruxelles, de Lille et de Nancy, livrent à notre étude un certain nombre de pages de Van Oost, c'est à Bruges qu'il faut le juger. Chabert lui donne une place dans sa *Galerie des peintres*, et observe combien sa réputation mériterait d'être plus étendue. « Admirable pour le clair-obscur, des draperies bien jetées, des attitudes nobles, des accessoires ingénieux et simples, voilà », dit cet auteur, « ce qui distingue en général les productions de Van Oost ». Le couvent de Saint-Trond, à Bruges, où une des filles du peintre avait fait profession, et où lui-même reçut la sépulture, fut de sa part l'objet d'une décoration remarquable, décrite par Descamps et dans laquelle l'influence de l'école italienne se faisait particulièrement sentir : « un beau portique, à l'entrée d'un temple qui commence depuis le bas jusqu'en haut; l'entablement est soutenu par quatre colonnes de marbre blanc, le reste de l'architecture est de marbre blanc et noir, avec des ornements d'or; les profils et les formes de cette architecture sont admirables. L'entrée du temple est masquée par un rideau noir qu'un jeune homme ouvre (ce jeune homme est le fils de Van Oost). Ce rideau entr'ouvert fait voir le dedans de ce bel édifice, dans lequel est représenté le Saint-Esprit qui descend sur la Vierge et sur les apôtres. La grande lumière que produisent les rayons du ciel, soutenus par les oppositions des marbres du portique, en rend les effets surprenants. Au bas se trouvent cinq marches pour monter, sur lesquelles on voit quatre apôtres qui sont surpris de ce qui se passe en dedans : un d'eux monte les marches avec précipitation et se soutient à la première colonne. Sur les marches, le peintre a cherché à interrompre les formes froides et régulières; ici c'est un livre entr'ouvert, là sont des papiers ou manuscrits. Ce morceau trompe tous les jours les artistes mêmes. Van Oost s'est peint sous la forme d'un des apôtres qui sont sur le pas de l'entrée; la perspective y est aussi bien observée que l'harmonie de la couleur; il peignit ce grand tableau l'année que sa fille fit profession en 1658 ». Le même auteur cite parmi les œuvres principales de Van Oost, une assemblée des magistrats de France, jugeant un criminel. Cette page était datée de 1659; nous ignorons ce qu'elle est devenue.

Edelinck a gravé, d'après J. Van Oost, le portrait de Remy du Laury, seigneur de Wanfercée; Corn. Van Caukercken, un *Saint Augustin recevant le feu sacré;* Hollar, le portrait du célèbre voyageur Vincent de Stochove (1650); P. de Bruyne, une intéressante image de Jack Hall, fameux danseur de corde. Lui-même a gravé à l'eau-forte une tête de saint Jean, reproduisant les traits de Hans Memling, à en juger par une inscription qu'on croit de sa main, sur l'unique épreuve connue de ce morceau, appartenant à la collection impériale de Vienne. Marié deux fois, Jacques Van Oost eut de sa seconde union quatre filles et deux fils, Jacques et Guillaume, peintres l'un et l'autre.

Jean-Baptiste Descamps, *La Vie des peintres flamands et hollandais*, t. II, p. 51. — W.-H.-J. Weale, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*. — Le même, *Bruges et ses environs*.

OOST (Jacques VAN), dit le jeune, peintre, troisième des enfants issus du mariage de Jacques (voir ci-dessus) avec Marie de Tollenaere, né à Bruges le 11 février 1639, mort dans la même ville en 1713. Élève de son père, il poursuivit ses études à Paris et à Rome. Revenu à Bruges, il y exécuta diverses peintures pour les églises. Notre-Dame de la Poterie conserve de son pinceau une *Élévation de la Croix* (1666); l'église de Notre-Dame, une *Sainte Marguerite* (1667); la cathédrale de Saint-Sauveur, *Saint Hubert recevant l'étole des mains de la Vierge* (1668); le Musée des hospices, le *Portrait d'Antoine Danneels,* daté de 1669. C'est peu après que l'artiste prit la résolution de s'expatrier. On assure que, se trouvant isolé à Bruges, il aurait songé à se fixer à Paris. Le motif plus probable de sa résolution a été cherché dans la difficulté de se produire à côté de son père, dans un même ordre de travaux. Quoi qu'il en soit, le jeune artiste prit le chemin de la France, s'arrêta à Lille, y trouva faveur et s'y maria le 9 janvier 1670, prenant pour épouse une Lilloise, Marie Bourgeois. Sa vogue y fut constante, à la fois comme portraitiste et comme peintre de sujets religieux. La plupart des églises de Lille eurent de ses toiles; plusieurs ont passé au Musée. Sur deux de ces dernières, nous relevons les dates de 1688 et 1693. Sur un portrait d'homme au Musée de Bruges, le millésime 1697. Atteint de nostalgie après vingt-sept ans de séjour à Lille, sa femme étant décédée (19 janvier 1697), Jacques Van Oost reprit le chemin du lieu natal. Il y mourut le 29 septembre 1713. Sa dépouille repose aux Dominicains. Le Musée possède de lui un portrait d'homme.

« La manière de Van Oost le jeune approche de celle de son père », dit Descamps « Il est cependant plus pâteux et sa touche est plus franche; il drapait de grande manière; ses compositions ne sont pas abondantes, mais réfléchies; ses figures sont correctes et expressives; son trait de dessin tient de la grande école; sa couleur est bonne et produit de beaux effets ». Jacques Van Oost eut un fils, peintre de peu de valeur.

Mêmes sources que pour Jacques Van Oost le vieux. — L. Quarré Reybourbon, *Les peintres Van Oost à Lille*. Paris, 1898.

OPDEBEECK (Antoine), graveur, né à Malines en 1709, mort dans la même ville en 1759. Il s'est fait, par quelques estampes d'intérêt local, une réputation suffisante pour sauver son nom de l'oubli. Protégé par Azevedo, il exécuta pour ce chanoine un ensemble d'images au trait de Malinois notables, destinées à illustrer sa *Chronique*. Ces planches, gravées avec netteté, sont presque toutes anonymes. Les dates tardives qui accompagnent la signature d'Opdebeeck au bas de ses principales estampes, s'expliquent par le fait qu'il ne put suivre son inclination pour la gravure qu'aux dernières années de sa vie, ayant été d'abord domestique. L'administration malinoise fit appel à son burin pour la gravure des armoiries de ses passeports; celle de Louvain le chargea, en 1750, de décorer une pelle d'argent remise à Charles de Lorraine pour entamer le canal. Opdebeeck fit de cet objet le motif d'une grande estampe, intéressante à titre de document. Il est également l'auteur

d'une rare élévation de Notre-Dame au delà de la Dyle, gravée d'après un dessin de J.-B. Joffroy, daté de 1753. On rencontre, sous sa signature, une série étendue d'*ex libris* de bibliophiles notables.

E. Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. I, pp. 468 et suiv.

OVERSCHEE (Pierre VAN), OVERSCHIE (?), peintre, sans doute anversois, dont un excellent tableau de la Galerie Lichtenstein, à Vienne, est désigné comme appartenant à l'école hollandaise. En l'année 1640, notre artiste est reçu, en qualité de fils de maître, *wynmeester*, à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers, où, probablement, son père se trouve inscrit vingt années plus tôt, comme « Blaise van Oversee, marchand de tableaux ». Pierre van Overschee peignit avec un talent remarquable les sujets dits de « nature morte », si l'on peut ainsi désigner l'unique production que nous ayons vue de son pinceau, un déjeuner : fruits, pâté, verres de vin, etc., le tout disposé sur une table. Cette fort jolie œuvrette, signée au long : « Pieter van Overschee », appartient, comme nous l'avons dit, à la collection du prince de Lichtenstein.

ORDONIE (Édouard VAN), graveur, né à Anvers le 4 juillet 1638, mort dans la même ville en 1695. Son apprentissage se fit sous Gaspard Huberti, à dater de 1658. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc huit ans plus tard, il forma, à son tour, quelques élèves obscurs. En 1675, Ordonie créa une planche intéressante, le frontispice du *Theatrum fungorum* de François Van Sterrebeeck, accompagné du portrait de ce prêtre, âgé de 43 ans. A proprement parler, cette gravure, dont le dessin est d'Arnold Van Westerhout, représente un marché où nombre de personnages des deux sexes s'approvisionnent de champignons. Une image exécutée par Van Ordonie pour la confrérie de la Sainte-Trinité, fondée à Anvers en 1642 pour la délivrance des esclaves, n'est pas dépourvue de mérite. Il est bon de faire observer que cette planche au burin est une copie réduite de la gravure sur bois de Jean Jegher, d'après une jolie composition d'Antoine Sallaert, ce que notre graveur omet d'indiquer. Ordonie a surtout travaillé pour les libraires anversois.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*.

OTTEREN (Hubert VAN), graveur liégeois, travaillait au XVIIe siècle. Plusieurs planches gravées par lui figurent dans le célèbre herbier de Robert Morison, publié à Oxford en 1672. Remarquables par leur précision, elles sont indistinctement signées *Hub. van Otteren Leodiensis sculp.* Guil. Sonmans en fut le dessinateur. Le nom même de Van Otteren suffit à dire que celui qui le portait n'était point de souche liégeoise. Un Laurent van Otteren séjournait à Amsterdam en 1642, et il ne saurait être douteux que la manière de graver de notre artiste le rattache plutôt à l'école hollandaise. Vécut-il en Angleterre? Nous n'oserions l'affirmer, attendu que le burin de divers graveurs néerlandais fut mis en réquisition avec le sien par Rob. Morison.

En revanche, il travailla sûrement en Italie, comme l'indiquent plusieurs de ses planches datées de Bologne, et, selon Nagler, il concourut à l'illustration des *Memorie degli academici gelati,* de V. Zani. Le Blanc renseigne encore de lui un portrait de *Hieronymus de Prœtis.* A Venise, travaillait, à la même époque, un Léonard-Henri van Otteren, également graveur, dont nous connaissons un certain nombre de portraits, d'ailleurs médiocres.

Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon.* — Le même, *Die Monogrammisten.* — Zani, *Encyclopedia metodica ragionata delle belle Arti.* — Le Blanc, *Manuel de l'Amateur d'estampes.*

PALUDANUS (Barbe) ou **VAN DEN BROECK,** graveur au burin, née à Anvers en 1558, du mariage de Crispin et de Barbe de Bruyn. On peut croire qu'elle eut pour premier maître son père, peintre réputé (voir ci-après), et, plus spécialement pour la gravure, son aïeul Abraham de Bruyn, représentant non moins notable de cet art. Elle-même s'y distingua de façon peu ordinaire parmi les artistes de son sexe. Le *Jugement dernier,* la *Prise de Carthage,* la *Continence de Scipion,* d'après Crispin Van den Broeck, sont traités d'un burin souple et coloré. Observons, en passant, que la date de 1608, qu'on peut lire sur une enseigne romaine, dans le dernier de ces sujets, n'y figure qu'au deuxième état, paru bien des années après sa production. Il y a moins de bien à dire d'une estampe des *Éléments,* dont le dessinateur nous est inconnu. En 1581, Barbe devint l'épouse du peintre Daniel Van den Queeckborn, qu'elle suivit en Hollande, après la reddition d'Anvers, en 1585. Ce fut là que naquit et se forma son fils Crispin, le second, graveur du plus sérieux mérite. Barbe finit ses jours en Hollande, probablement à La Haye, où son mari fut peintre de Maurice de Nassau. L'année de sa mort nous est inconnue.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* p. 293. — Sources personnelles.

PALUDANUS (Crispin) ou **VAN DEN BROECK,** peintre, dessinateur et architecte, originaire de Malines, dont la date de naissance, fixée à 1530 par M. Emmanuel Neefs, a été, par M. Van den Branden, avancée de six ans; il aurait donc vu le jour en 1524. C'est erronément encore que l'historien, d'ailleurs si méritant, de la peinture malinoise, le fait mourir en 1601, et à tort aussi que Van Mander, lequel au surplus déclare n'avoir pu être renseigné de première source, le montre achevant sa carrière en Hollande. Des pièces retrouvées par M. Van den Branden tendent, au contraire, à établir que Van den Broeck finit ses jours à Anvers en 1591. Élève de Frans Floris, admis à la franchise en 1555 par la Gilde de Saint-Luc, il n'avait point tardé à prendre pour femme la fille du graveur Abraham de Bruyn, l'interprète fréquent de ses dessins. Bourgeois d'Anvers à dater de 1559, il occupa, dans cette ville, une situation importante. Chargé, à la mort de Floris, de terminer les œuvres de ce peintre, associé aux entreprises de

Plantin, il concourut par un nombre considérable de planches à l'illustration des beaux livres de ce fameux typographe. De son crayon procèdent une bonne partie des planches des *Sacrarum antiquitatum monumenta* de Louis Hillessemius (1567), des *Humanæ salutis monumenta* d'Arias Montanus (1571), de la *Bible latine* de 1583. Il dessina le frontispice du grand ouvrage de Guichardin sur les Pays-Bas. Au lendemain de la Furie espagnole (1576), il marqua le souvenir de ce cruel événement par une estampe curieuse où la Patience et la Misère sont vues assises sur des monceaux de ruines; au fond, l'Hôtel de ville d'Anvers en flammes. « Bon compositeur, habile en l'art de peindre de grandes figures » (Van Mander), il prit une part active aux travaux de décoration de la ville à l'occasion de l'entrée du duc d'Alençon, François, fils de France, en 1582. Cette même année il fut, conjointement avec Michel Coxcie, chargé, par la municipalité, de l'exécution d'une toile destinée au Palais municipal; 500 livres d'Artois lui furent comptées de ce chef. Ayant quitté la ville au moment de sa reddition au prince de Parme, en 1585, il fut, comme les autres fugitifs, sommé de réintégrer ses pénates, sous peine de confiscation de ses biens. De Middelbourg, où il se trouvait alors, il envoya la promesse de rentrer sitôt après l'exécution de travaux en cours, lesquels, disait-il, avaient motivé sa présence dans la ville zélandaise; la promesse fut tenue. Comme peintre, Van den Broeck n'est connu que par un petit nombre de créations. La plus importante, aussi la plus intéressante, une *Sainte Famille*, en figures de grandeur naturelle, est au Musée de Madrid. La composition, de six personnages, est signée. Le Musée de Bruxelles possède de son pinceau un *Jugement dernier*, daté de 1560; celui d'Anvers, un sujet similaire avec le millésime de 1571; il a été reproduit en gravure par Barbe, fille aînée du peintre (voir ci-dessus). Un troisième *Jugement dernier* se trouve au Musée d'Arras. Ces compositions, peuplées de petites figures, ont pour point de départ la célèbre fresque de Michel-Ange et trahissent l'influence de l'enseignement de Frans Floris. Paludanus, sans avoir séjourné en Italie, compte parmi les Romanistes. Il décora même des figures de saint Pierre et de saint Paul l'armoire aux archives de cette confraternité. L'*Adoration des Mages*, exposée sous le nom du peintre au Musée de Vienne, ne peut être acceptée qu'avec réserve; c'est une copie d'après un Bernard van Orley du Musée d'Anvers. Les compositions de Crispin — c'est ainsi qu'il signe d'ordinaire — attestent une remarquable richesse d'imagination, servie par un talent très sûr de mise en scène. Les compositions de la *Prise de Carthage* et de la *Continence de Scipion*, connues par les estampes de Barbe, échappent à la banalité, chose rare pour les produits de l'abondante imagerie de l'époque. Hondius a donné place, dans le *Theatrum honoris*, au portrait de Van den Broeck.

Crispin fit souche d'artistes. Sa fille aînée Barbe, graveur d'incontestable talent, épousa, en 1581, le peintre Chrétien Van den Queeckborn, deuxième du nom; après 1585, elle suivit son mari en Hollande, où naquit son fils Crispin, graveur dont les productions sont recherchées. Isabelle, la seconde, devint, en 1587, la femme de Jean de Vos et fut la mère du fameux por-

traitiste, émule de Van Dyck, de Corneille de Vos et du peintre d'animaux Paul de Vos, enfin la belle-mère de l'illustre Snyders.

Max Rooses, *Christophe Plantin, imprimeur à Anvers*, 1883, pp. 264-266. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 322-326. — Sources personnelles.

PALUDANUS (Henri) ou **PALIDAM, PALLUDE, POLLIDANO, POLLIDAMI, Arrigo** et **Enrico FIAMMINGO, VAN DEN BROECK,** peintre, selon toute apparence frère aîné de Crispin (voir ci-dessus), né à Malines en 1522, mort à Rome en 1600. Guichardin le range parmi les Malinois et, avec Crispin, entre les élèves de Frans Floris : « Encore jeune d'âge, mais de grand et subtil esprit; se tint un temps à la suite du duc de Florence, où ayant fait bon essay de sa valeur, s'en alla à Rome ». Nos recherches confirment l'assertion. Elles font sortir de l'oubli un représentant notable de l'école flamande à l'étranger, à ce point confondu avec les maîtres italiens que son souvenir paraît s'être totalement perdu dans son pays d'origine. Non inscrit parmi les affiliés à la Gilde de Saint-Luc, à Anvers; non représenté par ses œuvres dans les églises flamandes, il a dû, de bonne heure, franchir les Alpes, bien qu'en réalité la plus ancienne de ses toiles, à Saint-François, à Pérouse, soit datée de 1564. Elle est signée *Henricus Malinis*. « Fiammingo » ne se rencontre sous aucun de ses noms parmi les artistes néerlandais dont Bertolotti releva la trace dans les archives romaines. Ce ne fut que très postérieurement à la publication de son précieux ouvrage que le hasard d'une recherche lui mit entre les mains un document relatif au séjour de « Pallude » à Rome. Il s'agit d'un contrat par lequel, au mois de janvier 1579, Enrico s'engage envers Gondisalvo Alberus, noble romain, à exécuter diverses peintures à l'huile pour l'église de Sainte-Marie-des-Anges, aux thermes de Dioclétien, travail à livrer pour le mois de juillet de l'année suivante. Sous le nom d'Arrigo Fiammingo, Baglione s'occupe assez longuement de notre artiste, « *pittor brave e di gran nome* ». Il arriva à Rome sous le pontificat de Grégoire XIII (1572-1585), ne possédant, dit cet auteur, qu'un léger bagage artistique, mais, très appliqué à l'étude, ne tarda pas à devenir un maître accompli. Pour l'église de Notre-Dame-des-Anges, aux thermes de Dioclétien, il fut chargé de peindre sur la voûte de la première chapelle de gauche le *Christ chez le Pharisien*, avec la Madeleine et de nombreux personnages; le *Christ apparaissant à la Madeleine*, l'un et l'autre sujet très bien traités. Dans la dernière chapelle, à gauche, *Saint Michel vainqueur des démons*, le tout à l'huile, « dans une belle manière italienne ».

Van den Broeck se vit bientôt appelé à l'honneur de concourir à la décoration du Vatican. Dans la chapelle Sixtine, à droite en entrant, il peignit la *Résurrection*, et, sous le pontificat de Sixte-Quint, une fresque de dimensions considérables, dans la bibliothèque, où elle occupe un panneau entier. C'est un *Concile* avec de nombreux cardinaux de grandeur naturelle, « de fort bon goût et d'un excellent fini » (Baglione). L'œuvre est, en effet, très importante et la Belgique peut la revendiquer avec quelque fierté.

A la chapelle Sixte, sur l'Esquilin, au-dessus de la statue du pape Pie IV, à droite de la fenêtre, Van den Broeck peignit les figures d'*Aminadab* et de *Naason*, et au-dessus de la statue de saint Pierre martyr, *Erson* et *Aram*. Ces personnages de l'Ancien Testament sont représentés plus grands que nature. A l'église du Campo Santo, la *Fuite en Égypte* et un *Saint Charles*, tous deux à fresque; enfin, à Saint-Laurent *in Lucina*, l'autel de la chapelle du Baptistère est de Van den Broeck et représente la *Vierge sur le Croissant*, environnée d'anges; dans le bas, les figures agenouillées de saint Laurent, saint François et saint Jérôme. Baglione qualifie cette peinture d'excellente.

Dans les galeries publiques italiennes, nous ne trouvons à signaler d'Henri Paludanus que l'unique tableau du Musée de Naples : un *Saint moine en prière*, figure à mi-corps, de grandeur naturelle. Les caractères de l'école flamande du XVIe siècle y persistent visiblement.

Nonobstant son incessant labeur, notre compatriote mourut dans une situation voisine de l'indigence, sous le pontificat de Clément VIII (1592-1605), à l'âge de 78 ans. Ce fut, dit M. Nagler, en 1600.

L. Guicciardini, *Description de tous les Pays-Bas*. Anvers, 1582, p. 103. — Baglione, *Le vite de' Pittori, scultori, architecti ed intagliatori del pontificato di Gregorio XIV del 1572 fino a tempi di Papa Urbano VIII del 1642*. Naples, 1733. — Bertolotti, *Artisti Bolognesi Ferraresi ed alcuni altri del gia stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*. Bologne, 1885.

PANDEREN (Egbert VAN), graveur au burin, né à Haarlem en 1579, mort à Anvers vers 1637. Ce sont les dates fournies par Fréd. Verachter, archiviste d'Anvers, à E. Terbruggen, pour le catalogue de sa collection d'estampes anversoises, en 1874; elles semblent devoir être précises, et infirment la version d'Immerzeel et des auteurs hollandais qui, à sa suite, font naître l'artiste en 1606, année de son admission à la Gilde de Saint-Luc. Par le style de ses œuvres, Van Panderen trahit son origine néerlandaise, qu'il se soit ou non formé à l'école de son concitoyen, l'illustre graveur Henri Goltzius. On possède même de lui une suite intéressante de compositions d'après ce maître, le *Médecin* tour à tour divinisé ou répudié avec horreur selon que son malade, de moribond qu'il était, entre en convalescence. A Anvers, Van Panderen grave, d'après Tobie Verhaecht et Josse de Momper, des paysages intéressants (les *Parties du jour;* les *Mois*), et se confond rapidement avec l'école locale. Sans doute fervent catholique, il contribue à enrichir la série des images pieuses qu'elle s'applique à répandre avec une étonnante profusion. Otto Venius l'appelle à concourir largement à sa *Vie de saint Thomas d'Aquin* (*Vita D. Thomæ Aquinatis. Antv.*, 1610), et Rubens l'admet à graver quelques planches d'après des compositions aujourd'hui perdues, dont la plus importante, *La Vierge aux pieds du Christ, intercédant en faveur du genre humain,* reste encore de valeur secondaire. D'ailleurs Van Panderen n'a point de système invariable et ses œuvres, en l'absence de signature, seraient parfois difficiles à identifier. Une série de grandes figures à mi-corps du *Christ*, de la *Vierge* et des *Apôtres*, d'après

Pierre Feddes d'Harlingen; *La Sainte Famille,* d'après Louis Finson, n'ont rien de commun avec ses planches moins développées telles que le *Serpent d'airain, Saint Louis, évêque,* la série des *Évangélistes* et des *Pères de l'Église,* d'après Pierre de Jode, surtout le grand portrait équestre de *Maurice de Nassau,* adaptation de l'effigie d'Henri IV de A. Tempesta et ses planches de grand format pour l'*Académie de l'Épée,* le superbe ouvrage de Gérard Thibault (1628), auquel participèrent les principaux graveurs du temps. Cette diversité de manière nous porte à croire que Van Panderen n'a point séjourné d'une manière ininterrompue dans nos provinces. Si Gérard Thibault était originaire d'Anvers, son livre vit le jour en Hollande et fut dédié à Maurice. Toutefois, si Van Panderen ne figure point à Anvers comme y ayant formé des élèves, en Hollande non plus on ne le trouve affilié à aucune corporation artistique.

La plus vaste de ses estampes reproduit une composition curieuse de François Franck : *Sentence ou arrest des sanguinaires juifs contre Jésus-Christ le sauveur du monde.* Dans cette pièce, fort rare, le Christ, comme un accusé vulgaire, est environné de tout l'appareil de la justice : juges, greffier, témoins à charge et à décharge. Voici, à titre de curiosité, la sentence : « Je Ponce Pilate, prêteur et juge en Jérusalem, dessoubs le très puissant Empereur Tybère, le règne duquel soit bienheureux et bendict éternellement; assis au Tribunal du siège judiciaire, afin de prononcer et déclarer sentence pour la synagogue du peuple judaïque, au faict et cas contre Jésus-Christ de Nazareth icy présent et par eux mené lié et accusé devant moy; que n'estant né que de père et mère de pauvre et basse condition, s'est fait par paroles glorieuses et blasphémeuses fils de Dieu et Roy des Juifs et se vanté de deffaire le temple de Salomon; ouy et entendu le cas, dis et déclare par ma sentence qu'il soit crucifié avecq deux brigands. »

Verachter et Terbruggen, *La gravure à Anvers*, 1874-1875. — Kramm, *Levens en Werken, etc.* — H. Hymans, *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens.* Bruxelles, 1879.

PAS ou **PASCHEN (Henri VAN),** architecte anversois, florissait entre les années 1560 et 1580. Guichardin le mentionne pour la première fois dans son édition de 1588, parmi les maîtres de notre pays. « Henrico van Paschen d'Anversa, architettore excellente, che fece il palazzo e fondaco de gli Ostarlini, e che fu poi chiamato a Londra in Inghilterra a fare quella bella Borsa gia mentionata. » Les sources anversoises ne confirment par ces renseignements, pas plus en ce qui concerne la maison hanséatique qu'en ce qui touche la Bourse de Londres. D'autre part, il est fréquemment question de « Maître Henri » dans la correspondance de sir Thomas Gresham, au cours des années 1566-1568. De ces passages ressort — on s'occupait alors à Londres du Royal Exchange — que l'architecte anversois fit à diverses reprises le voyage d'Angleterre en vue des travaux. Il aurait fourni, en outre, les plans d'une galerie au château de Burleigh, résidence actuelle du marquis d'Exeter. La Bourse de Londres était en quelque sorte calquée sur

celle d'Anvers. Nous l'ignorerions, Guichardin nous l'apprendrait. « Parimente gli Inghlesi, autore e fondatore M. Tommaso Grassano (Gresham) ad imitatione della Borsa d'Anversa e con un architettore di questi paesi hanno fatto frescamente a Londra, citta reale in luogo e spatio propitio, una simil machina ed edifitio magnifico con le sue loggie a gallerie alla foggia di questo. »

L'auteur ajoute que la reine Élisabeth, quand elle vit la construction achevée, s'en montra extrêmement satisfaite; mais que, pour dissimuler sa ressemblance avec la Bourse d'Anvers, elle enjoignit de lui donner le nom de Royal Exchange, moins propre à évoquer le souvenir de l'édifice type. Gresham, pendant son long séjour dans nos provinces, avait eu ample occasion de connaître la Bourse d'Anvers, qu'il voulut reproduire dans presque tous ses détails, avec le concours de Van Paschen. On en acquiert la preuve par deux estampes rarissimes, probablement gravées d'après les dessins mêmes d'Henri. Elles appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale et portent des inscriptions en latin, en anglais, en flamand et en français. Les dernières sont ainsi conçues : *Le seigneur Thomas Gresham, chevalier, pour le bien et usage publique, et ornement de la Royale cité de Londres* (qui accorda le fonds), *fit à ses propres despès dresser cest Edifice, qu'il commença le VII de juing en l'an MDLXVI et parachesva en l'an MDLXIX.* On voit, sur les deux planches, outre l'armoirie d'Angleterre, celle de Gresham lui-même, avec la devise à double entente : *Fortun a my.* (Voir dans ce volume, sous la rubrique Biographies d'artistes parues dans l'*Art flamand et français d'Anvers* et dans différentes publications du pays et de l'étranger : *Henri Van Passchen et la Bourse de Londres.*)

Guichardin, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi,* édition de 1588. — John Burgon, *The Life and Times of sir Thomas Gresham.* London, 1839, t. II. — Piron, *Levensbeschryving.*

PAUL (Bernard), peintre, né à Gand le 8 mars 1737, mort dans la même ville le 15 janvier 1820. On ne possède sur les débuts de cet artiste aucun renseignement précis. En 1763, nous relevons sa présence à La Haye, où il acquitte le droit de maîtrise à la Gilde des peintres le 5 février. Les sources locales nous le montrent de retour à Gand au bout de peu d'années. Dès l'année 1771, le *Nieuwen Almanach* renseigne deux de ses peintures aux Dominicains : *Le Crucifiement* et *La Résurrection.* Le *Wegwyzer* le mentionne pour la première fois en 1778. Abordant les genres les plus divers, paysage, portrait, compositions religieuses ou profanes et jusqu'aux petites scènes familières, il participe à tous les Salons jusqu'en 1817. Le nombre et la variété de ses envois y sont infinis. En 1796, par exemple, il fait figurer au Salon de Gand *Vénus et Adonis; Le Meunier, son Fils et l'Ane; Judith et Holopherne,* plus une figure académique au crayon rouge. En 1806, c'est un *Paysage; Hérode et Marianne, sa femme,* « d'après le tableau de Rubens, de même grandeur, de la collection du dit Paul », toile de 48 pouces de

hauteur sur 21 pouces de largeur. Outre cela, l'*Intérieur d'un appartement avec une famille anglaise* (?) et la *Naissance du Christ*. Ce que sont devenues toutes ces peintures, nous l'ignorons. Le Musée de Gand, depuis peu d'années, possède un portrait de B. Paul, par lui-même, don d'un membre de la famille. C'est très probablement la peinture qui figura au Salon de 1814; elle est d'un mérite incontestable et révèle un praticien habile, un coloriste, enfin un homme de goût. Paul mourut célibataire.

Un frère de Bernard, Louis Paul, fut peintre également. Né à Gand le 10 décembre 1733, il y mourut en 1817. Au Salon de 1792 figuraient, sous sa signature : *Le Christ et la Samaritaine*, d'après Bourdon; un portrait; *L'Adoration des bergers*, d'après Gonzalès Coques. Au Salon de 1810, un *Paysage, Œdipe à Colone, Vénus couronnée de fleurs*. Nous n'avons rencontré aucune peinture de cet artiste.

Obreen, *Archief voor nederlandsche kunstgeschiedenis*, t. IV, p. 142; t. V, p. 160. — Archives de l'état civil de Gand; communications de M. l'archiviste Victor Van der Haeghen.

PAUWELS (André), plus généralement **PAULI**, graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 21 mars 1600, mort dans la même ville en 1639. Nous ignorons sous quel maître travailla ce très habile représentant de son art. De la circonstance qu'en 1622 le premier des enfants de Pauli eut pour parrain Luc Vorsterman, Van Lerius (*Biographies d'artistes anversois*) croit pouvoir induire que cet illustre graveur aurait été l'éducateur de notre artiste. La chose, d'ailleurs possible, ne repose sur aucune preuve. En réalité, c'est de Callot surtout que paraît s'être inspiré Pauli; il a sa fantaisie abondante, beaucoup de son élégance et n'est pas éloigné de sa dextérité de main. L'admission du maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers n'eut lieu qu'en 1627 et, chose rare, sinon unique dans les annales de la corporation, les matricules le désignent expressément comme graveur à l'eau-forte : *etser of byter op cooper*. Doué d'un talent absolument original et d'un burin délié, il signe des planches qu'il est permis d'envisager comme les meilleures du genre produites dans nos provinces, celles notamment qui figurent dans le livre de Jacques de la Serre, *L'Entrée de la Reyne Mère du Roy très chrestien dans les villes des Pays-Bas*. Anvers, imprimerie plantinienne, 1632. Les réceptions à Mons, Bruxelles et Anvers, avec les centaines de figurines qui peuplent les places et les quais, font de ces estampes des morceaux exquis.

Sans être également heureux toujours, Pauli se montre artiste de sérieux mérite dans les nombreuses vignettes du *Mundi lapis lydius* d'Ant. de Bourgogne, livre publié à Anvers, chez la veuve de Jean Cnobbaert, et qui fut la dernière de ses œuvres. Outre diverses réimpressions, il y eut aussi des copies de ces estampes, notamment par Jean-Ulrich Krauss, à Augsbourg, jusqu'en 1712. Moins correct dans les créations où les figures sont à une plus grande échelle : *Le Reniement de saint Pierre*, d'après Gérard Zeghers; *L'Arracheur de dents*, d'après Théodore Rombouts; *La Vierge et l'Enfant Jésus*, d'après Rubens, et la copie de la fameuse eau-forte de Van Dyck, où le Titien est représenté avec sa fille. Pauli conserve tous ses moyens dans

une représentation d'ensemble de la *Bataille de Nordlingue,* gravée pour le voyage du cardinal-infant, de Diego Aedo y Gallarte, et tout particulièrement dans une charmante vue de l'Ermitage de Marlagne, dédiée au jeune gouverneur général des Pays-Bas. Entre les productions les plus intéressantes de l'œuvre du maître figurent la jolie pièce datée de 1625, intitulé : *Le plaisant jeux* (sic) *des enfants des Pays-Bas; Het Vermaekelyck Kinderspel van 't Nederland,* publiée à Anvers chez N. Haye, et un portrait équestre du général croate Jean-Louis Isolani, d'après C. Paon. Nous mentionnons, enfin, le recueil : *Livre de satyres et de grotesses* (sic) *inventé et délinié par Pierre van den Avont. Antv. Franciscus van den Wyngaerde excudit.* Le titre est signé du monogramme A. P. dont se servait d'ordinaire notre graveur. Il résulte d'un renseignement fourni à M. Van Lerius par M. Van den Branden, l'archiviste d'Anvers, qu'en l'année 1635 une somme de 14 livres 8 escalins fut octroyée à Pauli pour diverses épreuves d'un plan du siège de Louvain, dont il avait fait hommage à la municipalité. Nous ne connaissons pas ladite pièce.

Marié en 1621, Pauli laissa huit enfants, dont un fils, André, peintre enluminneur, né en 1632, reçu à la Gilde de Saint-Luc, comme fils de maître, en 1654. C'est lui, assure M. Van Lerius, dont certains auteurs font le peintre N. ou Nicolas Pauly, dont il n'est fait mention dans aucune source authentique.

Th. Van Lerius, *Biographies d'artistes anversois,* publiées par P. Génard, t. II. Anvers, 1881. — Sources particulières.

PAUWELS (Jean-Baptiste), dit **PAUWELS VAN DE BORRE,** peintre, né à Bruxelles en 1754, mort dans la même ville en 1832. Ayant suivi avec succès les cours de l'Académie des beaux-arts d'Anvers où, en 1773, il fut *primus* sur trente-trois concurrents, et remporta de nouvelles distinctions en 1775, il devint, à Bruxelles, l'élève de Lens et alla ensuite poursuivre ses études à Rome. Entre autres peintures, il exécuta un *Christ* pour le pape Pie VI. Rentré en Belgique, il se voua à l'industrie. Les églises de Saint-Josse-ten-Noode, près de Bruxelles, et d'Everberg, près de Louvain, possèdent des toiles de son pinceau.

Moens-Van der Straelen, *Luister der Sint-Lucas Gilde.* — Pauwels de Vis, *Dictionnaire biographique des Belges.*

PAYEN (Antoine-A.-J.), peintre, né à Bruxelles à la fin du XVIIIe siècle, mort dans la même ville en 1853. Cette date, que nous empruntons au *Dictionnaire* de Siret, n'est pas confirmée par nos recherches aux archives de la capitale. Élève d'Henri Van Assche, Payen, dès l'année 1814, envoya au Salon de Gand un paysage, *Petite Chaumière.* L'année suivante, la Société des beaux-arts de Bruxelles lui décerna la palme dans le concours ouvert, pour un paysage d'après nature. Il avait exécuté un *Clair de lune,* représentant le château de Marche-les-Dames, entre Namur et Huy. Appelé, bientôt après, au poste de peintre du Gouvernement, à Batavia, le jeune artiste se consacra d'une manière exclusive à la traduction des sites javanais. Un tableau exposé par lui au Salon de Gand, en 1820, figure au livret avec la mention : « Ce paysage représente une vue prise dans la rési-

dence de Buitenzorg (Sans-Souci), dans l'île de Java, terminée par une chaîne de montagnes... Peint pendant l'année 1818, ce tableau est parti de Batavia en janvier 1819 et a été sauvé du naufrage d'un navire dans lequel ont péri un grand nombre d'objets d'histoire naturelle et plusieurs caisses de plantes destinées au Jardin botanique de Gand ». Rentré en Europe et fixé à Bruxelles, Payen resta fidèle au genre de son choix. Au Salon de 1827, il exhiba une *Vue du volcan de Gounong-Gountow* (mont Tonnerre), *à Java, avec divers végétaux de ces localités, tels que cocotiers, kamiri.* Ce tableau était la propriété du Gouvernement. En 1832, alors qu'il habitait Etterbeek, près de Bruxelles, Payen envoya au Salon une vue des environs de Buitenzorg et, en 1836, encore, c'était aux souvenirs de son séjour aux Indes qu'était puisé le sujet de sa contribution à l'Exposition de Bruxelles. Appréciant son œuvre dans le *Compte rendu du Salon,* Alvin est amené à dire : « Une vue prise dans l'île de Java par A.-A.-J. Payen, nous montre une nature qui ne nous est pas familière; nous ne saurions donc apprécier la vérité de l'imitation, nous pouvons toutefois y reconnaître un faire habile ». Il y avait autrefois de Payen une peinture au Pavillon, à Haarlem; nous n'en retrouvons pas la mention au catalogue du Musée d'Amsterdam, où ont été transférées les œuvres ayant composé cette galerie.

Catalogues des expositions. — Manuscrit de Jean-Baptiste Picard, sur l'*Histoire de la Société des Beaux-Arts de Bruxelles,* à la Bibliothèque royale.

PÉE (Engelhart VAN), également **DE PÉE,** peintre, naquit à Bruxelles vers le milieu du XVIe siècle, et y fit, dit-on, ses premières armes. Attaché à la Cour de Bavière dès l'année 1581, il aurait été, à Munich, l'objet des vexations de ses confrères, jaloux des privilèges de leur corporation. Contraint de solliciter la maîtrise, il l'obtint en 1601. On cite, comme ayant été exécutés par lui, les portraits de l'électeur et de l'électrice, peints en 1600; celui de la duchesse Madeleine et d'autres membres de la maison électorale, datant de 1601. Une de ses dernières créations fut l'effigie du cardinal de Lorraine, terminée en 1604; il mourut l'année suivante.

On assure qu'avant de se fixer à Munich, il avait travaillé à Landshut, d'où la conclusion qu'il était d'âge mûr au moment où l'on constate sa présence dans la capitale de l'électorat.

Houbraken renseigne un Emmanuel Van Pée, Bruxellois également, fils du secrétaire de Marguerite de Parme. Il est difficile d'identifier ce personnage avec notre artiste, vu que, pour cause de myopie, il dut, selon l'auteur, renoncer à son art.

Nagler, *Neues Allgemeines Künstler Lexikon,* t. XI, 1841, pp. 49-50.

PÉE (Jean VAN), peintre, de souche bruxelloise, né à Amsterdam vers 1630, mort à Anvers après 1714. Il était fils d'Emmanuel, peintre, mais surtout marchand de tableaux et paraît s'être formé par la copie des toiles de la boutique paternelle. En 1657, il habitait Leyde et y contractait mariage le 10 avril. Poussé par son désir de visiter le Brabant, berceau de sa famille, il prit, à l'insu de sa femme, le chemin d'Anvers, la fameuse ville artistique,

et y fit un séjour de huit mois au bout duquel, de retour au pays natal, il parvint à décider sa femme à l'accompagner sur les bords de l'Escaut. Elle y mourut en 1699. Van Pée s'était acclimaté le mieux du monde à Anvers, et, par les registres-matricules de la Gilde de Saint-Luc, où on le trouve, comme dans le catalogue du Musée, renseigné sous le nom de « Van Penne », nous apprenons qu'à dater de 1684-1685 des élèves, en grand nombre, fréquentèrent son atelier. Un seul, J.-J. Horemans, fit quelque honneur à l'enseignement du maître, lequel finit sa carrière à Anvers au mois d'octobre 1710, laissant pour héritiers deux fils, dont le peintre Théodore Van Pée. Celui-ci appartient à l'école néerlandaise. Nous n'acceptons pas sans réserve la date du décès de Jean Van Pée, nonobstant la respectable autorité de M. F.-J. Van den Branden, archiviste d'Anvers. C'est qu'en effet, sous la date de 1713-1714, les registres de la Gilde de Saint-Luc mentionnent l'admission de J.-B. Meuris et de Jacques Hertoghs, en qualité d'apprentis, dans l'atelier de Jean « Van Penne ».

Le Musée d'Anvers possède du pinceau de ce dernier une assez grande toile, *La Faiseuse de Crêpes,* peinture de qualité ordinaire. En 1747, à La Haye, parurent, à la vente des œuvres délaissées par Théodore Van Pée, un bon nombre de créations de son père. C'étaient presque exclusivement des copies d'après Rubens et Van Dyck : *Les Trois Grâces, La Charité,* travaux de petites dimensions exécutés sur cuivre. On les paya, en moyenne, de 16 à 17 florins.

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883. — *Catalogue du Musée d'Anvers,* article VAN PENNE. — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde artistique de Saint-Luc à Anvers.* — ARD. HOUBRAKEN, *De groote Schouburgh der Nederlandsche konstschilders en schilderessen,* t. III, pp. 84-89, où figure le portrait de l'artiste. — A.-D. De Vries, *Biographische anteeke ningen,* 1886.

PEETERS (Catherine) est une artiste anversoise, louée par Corneille De Bie (1661) pour l'excellence de ses tableaux de fruits, de légumes, de comestibles, de nature morte, en un mot. Renseignée également par M. F.-J. Van den Branden, elle naquit, suivant cet auteur, le 16 août 1615, comme sœur de Bonaventure et de Jean Peeters, avec qui elle vécut jusqu'à sa mort, arrivée en 1676

Par malheur, il se trouve que les œuvres désignées par M. F.-J. Van den Branden, comme émanant du pinceau de Catherine Peeters, ne concordent ni par leur signature ni par leurs dates, avec les données susdites. Catherine et Clara Peeters (voir ce nom) ont pu exister l'une et l'autre; les confondre est impossible. Enfin, pour compliquer encore la question, un maître hollandais, Pierre Claes, le père de Berghem, peignant aussi les natures mortes et signant du monogramme P. C., fut, jusque dans les derniers temps, confondu avec Catherine ou Clara Peeters. Cette question est maintenant tranchée.

Corneille De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry Schilderkonst.* Lierre, 1661, p. 558. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* pp. 1050-1051.

PEETERS (Clara), peintre de fleurs, de fruits, de comestibles et d'accessoires divers, représentée au Musée de Madrid par une série de quatre peintures. L'une de ces œuvres distinguées, représentant des oiseaux morts, est datée de 1611; sur une seconde sont figurés des fleurs et des fruits; la troisième représente des poissons; la dernière, enfin, des pâtisseries, verres de vin, etc. Toutes sont signées : « Clara Peeters » ou simplement « Clara P. ». Aucune confusion n'est, dès lors, possible entre Clara et Catherine Peeters (voir ce nom), ou encore Christophe Puytlinck. La date de 1611 écarte, d'autre part, toute possibilité d'identification avec ladite Catherine Peeters, née à Anvers, seulement en 1615, selon M. Van den Branden. Christophe Puytlinck, lequel peignit également des natures mortes, s'est-il servi du monogramme C. P., attribué à Clara Peeters? Nous l'ignorons. Ce monogramme, fréquemment rencontré sur des tableaux d'accessoires, de fruits, de poissons, attribués jadis à Clara Peeters, a été naguère identifié avec celui de Pieter Claes, peintre hollandais, le père de Berghem. Disons, au surplus, qu'aucune confusion n'est possible entre les œuvres de ces divers peintres. Clara, pour ne parler ici que d'elle, est une artiste de première valeur, dont les productions n'ont été surpassées par aucun représentant du genre qu'elle cultiva. Nous n'avons sur l'artiste d'autre source biographique que ses œuvres citées.

PEETERS (François-Luc), aussi **PETERS,** peintre de paysages et de figures, né à Anvers, non pas à Malines, comme le dit par erreur Immerzeel, en 1606, mort à Bruxelles en 1654. Élève de son père, un peintre obscur, ensuite de Gérard Zeghers, il aurait été très avant dans les bonnes grâces de l'archiduc Léopold-Guillaume, au service de qui s'écoula presque toute sa carrière. A ces renseignements, puisés dans Piron, il n'en est aucun que nous puissions ajouter de science personnelle. Pas plus dans les sources anversoises que dans les documents divers, publiés en Autriche, relativement à la Galerie de Léopold-Guillaume, nous n'avons rencontré le nom de F.-L. Peeters. Nous n'avons non plus trouvé de ses œuvres dans les Galeries nationales ou étrangères.

Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — Piron, *Levensbeschryving der mannen en vrouwen van België.*

PEETERS (Jacques), graveur, né à Anvers le 28 novembre 1637, mort dans la même ville en 1695. Il fut admis, comme fils de maître, à la corporation de Saint-Luc en 1660 et élu doyen en 1695, l'année de sa mort. Bien que ces dates soient très précises, nous ne saurions affirmer que toutes se rapportent au même artiste, le prénom de Jacques ayant été porté par plusieurs de ses homonymes. Que celui qui nous occupe ait été également peintre, nous en doutons, attendu que les estampes au bas desquelles figure son nom, indiquent un praticien de métier plutôt qu'un graveur occasionnel. On connaît de lui une série de dix planches du *Siège de Vienne,* d'après Romain de Hooghe.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers.* — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc.*

PEETERS (Martin), plus généralement **PETRI**, peintre, graveur, surtout éditeur anversois, né vers 1500, sans doute à Gheel, mort après 1565. Son admission à la Gilde de Saint-Luc, en qualité de maître peintre, est suivie des mots « van Ghelle »; Gheel est donc, selon toute probabilité, nous venons de le dire, le lieu d'origine de l'artiste. Nous ne savons rien des tableaux de Petri et nous n'avons rencontré son nom, en qualité de graveur, au bas d'aucune estampe. Sa situation dans le monde artistique anversois dut être considérable, à en juger par le fait que cinq fois en vingt-cinq ans, de 1533 en 1558, il remplit les fonctions de doyen de la corporation de Saint-Luc.

Les estampes issues de sa boutique, *A la Fontaine d'Or*, près la Bourse neuve (celle brûlée en 1858), *In insigni Aurei Fontis, prope Bursam novam*, sans présenter tout l'intérêt de celles publiées par Jérôme Cock, sont souvent de valeur artistique sérieuse, outre qu'elles donnent une idée précise de la direction du goût de leur temps. Très importantes sont, par exemple, la *Bataille de Constantin*, d'après Raphaël, immense ensemble de l'énigmatique « Karolus »; les scènes de l'histoire grecque, d'après Primatice, et nombre de planches d'après Frans Floris, Martin Heemskerck, etc. La réimpression de quelques originaux et de copies de cuivres de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer semble avoir fourni à l'éditeur anversois l'occasion d'un commerce fructueux, à en juger par la fréquente rencontre des pièces de cette nature revêtues de son adresse.

Parmi les planches éditées de première main par Petri figurent deux pièces des plus précieuses, les premières en date des vues de l'Hôtel de ville de Bruxelles et de l'Hôtel de ville d'Anvers, gravées, en 1565, par Melchisédech Van Hooren. C'est la date extrême que nous relevions sur les estampes issues des presses de l'éditeur anversois. L'année de la mort du personnage nous est inconnue.

Un fils de Martin Petri, également Martin, fut reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1548.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc*.

PEETERS (Philippe-Jacques), peintre, à Anvers, où il fut, en 1786 et 1787, un des derniers doyens de la Gilde artistique de Saint-Luc. Il semble avoir eu pour genre préféré, sinon spécial, la peinture des fleurs et des fruits. Deux de ses œuvres figurèrent au premier Salon de peinture organisé à Anvers en 1789.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc*. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*.

PEGHEM (Adrien VAN), PETEGHEM (?), peintre, cité dans les archives d'Audenarde, en 1496-1497, comme ayant peint pour la ville des bannières, des blasons, etc., en vue d'une grande solennité.

L. De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*. Preuves, t II, 4983.

PELICHY (Gertrude-Cornélie-Marie DE), peintre, fille de Jean-Philippe de Pelichy, bourgmestre de Bruges, née à Utrecht en 1743, morte à Bruges le 6 mars 1825. Élève, à Paris, de Joseph-Benoît Suvée (voir ce nom), elle se fixa à Bruges en 1777 et, entre autres œuvres, y peignit les portraits de Joseph II et de Marie-Thérèse. Ils lui valurent le titre de membre honoraire de l'Académie de Vienne. Le Musée de Bruges possède des échantillons du talent de cette artiste peu connue et d'ailleurs de rang secondaire.

W.-H. James Weale, *Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*, 1861. — Ad. Siret, *Dictionnaire des peintres.*

PEREZ (Henri), peintre, né à Anvers vers 1635, mort dans la même ville en 1671. Le nom espagnol Perez, porté également par la femme du bourgmestre Rockox, n'est point rare dans les annales artistiques anversoises. Dans les listes de la corporation de Saint-Luc, il se transforme en *Peris*. Notre peintre se maria à Anvers en 1659. Sa femme, Catherine Vermeulen, appartenait fort probablement à la famille de l'excellent graveur du même nom. Henri Perez fut, en 1662-1663, doyen de la Gilde de Saint-Luc, nommé par le magistrat. M. F.-J. Van den Branden le qualifie de peintre de paysages, se fondant sur deux toiles décorant la chapelle du Marché-aux-Souliers, à Anvers, œuvres où les figures ne tiennent qu'une place accessoire dans des campagnes semées de ruines. Il y eut toutefois deux peintres du nom d'Henri Perez, celui qui nous occupe et son fils, admis à la Gilde de Saint-Luc en 1684-1685. Nous soupçonnons ce dernier d'être l'auteur des paysages semi-religieux mentionnés par l'historien de l'école de peinture anversoise. Si, personnellement, nous ne connaissons aucune œuvre du pinceau du maître qui fait l'objet de la présente notice, nous en pouvons désigner une, et non des moindres : le portrait de l'évêque d'Anvers, Ambroise Capello, effigie très imposante, reproduite en gravure, dès l'année 1664, par Nicolas Pitau (voir ce nom). Le personnage est représenté assis, coiffé du chapeau avec lequel il aimait à se faire peindre, par allusion à sa dignité comme à son nom; le chapeau figure, en effet, dans ses armoiries parlantes. Chose bizarre, ce portrait, dont il existe un premier état avant le nom du personnage, porte pour signature : *H. Perez Brant* pinxit; au deuxième état, la signature n'est plus que : H. Perez, sans plus. Nous ne sommes pas en mesure de donner l'explication de cette particularité et ne savons non plus où se conserve aujourd'hui ce portrait d'Ambroise Capello, si tant est qu'il ait subsisté.

F.-J Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.*

PERHONER (Ferdinand), peintre, travaillait en 1681 et 1682 à la Cour de Victor Amédée, comte de Savoie, à Turin. Désigné comme « Fernando Fiammingo » dans les états de dépense, il toucha, le 30 août 1681, une somme de 439 lires en payement des portraits du duc et de la duchesse « fatti a totale nostra saddisfazione ». L'année suivante, au mois de juillet,

une nouvelle somme de 175 lires lui fut comptée pour d'autres effigies princières. On n'a, jusqu'à ce jour, retrouvé à Turin aucune œuvre précisément déterminée de cet artiste dont le nom exact était peut-être Pehorne. Un Hans Pehorne figure, en effet, en 1600, sur les listes de la Gilde anversoise de Saint-Luc.

Sources personnelles.

PERLAU (Joseph), peintre, né à Bruxelles le 12 juillet 1809. Deux œuvres de son pinceau figurèrent au Salon de 1836, avec assez d'éclat pour valoir à leur auteur une médaille de bronze. Alvin, dans le *Compte rendu* illustré de cette exposition, vante la « grandeur de style, la richesse de composition » de ces paysages, et illustre son texte de la reproduction de l'un d'eux. « M. Perlau », ajoute le critique de 1836, « s'est fait promptement remarquer. Ses premiers coups d'essai valent presque des coups de maître; il faut que l'avenir lui appartienne, aussi brillant que le présent le promet. Et pour cela, que lui faut-il? Travail et persévérance ». Précisément, cette dernière vertu semble avoir manqué à Perlau. Après 1839, où parurent à l'exposition trois nouveaux paysages de lui, appartenant à M. Van Becelaere, grand collectionneur bruxellois d'alors, il disparaît sans laisser de traces, comme artiste. Aussi croyons-nous pouvoir l'identifier avec Perlau, Joseph-Charles-Norbert, employé, dont le décès, à l'âge de 56 ans, est consigné à l'état civil de Bruxelles le 16 janvier 1860.

Catalogues des expositions. — Alvin, *Compte rendu*. — Archives de l'état civil de Bruxelles.

PERRE (Chrétien VAN DEN), peintre, sans doute originaire de Bruxelles, où il travaillait dans la seconde moitié du XVIe siècle. Cet artiste, dont aucune œuvre n'a pu être jusqu'ici identifiée, que passe sous silence Guichardin, lequel pourtant fut à même de le connaître, et dont Van Mander ne fait pas mention, ne fut pas des moindres. En effet, du temps même du grand Moro, il était le peintre en titre du duc d'Albe. Pinchart a publié trois lettres du lieutenant de Philippe II, recommandant chaleureusement Van den Perre pour la place de « clerc des revendeurs », à Anvers, en remplacement de Goosen Houtappel. La première de ces missives est datée du 26 mai 1571; elle est adressée aux bourgmestre et échevins d'Anvers à l'appui de la requête de Van den Perre. La deuxième, du 1er septembre, et la troisième, du 26 juillet 1572, insistent auprès de Frédéric Perrenot, seigneur de Champagney, en faveur de celui que le duc d'Albe désigne comme son peintre, et font part du « singulier plaisir » que lui fera éprouver la réussite de ses démarches. Sans doute elles furent couronnées de succès; car, en l'année 1580, Chrétien Van den Perre, désigné comme « de Bruxelles », se faisait inscrire à la Gilde des peintres anversois.

Alex. Pinchart, *Archives des arts, des lettres et des sciences*, t. I, p. 51. — Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde de Saint-Luc*.

PERRE (Jean VAN DEN), fils de Nicolas, qui suit, né vers 1567, à Bruxelles (?), florissait à Leipzig dans les premières années du XVIIe siècle. Connu comme peintre dès l'année 1597, il fut, selon toute vraisemblance, l'élève de son père, dont il suivit le genre. Il se créa une véritable vogue comme portraitriste. On cite, parmi ses modèles, des princes électeurs, des praticiens, des notabilités académiques et autres. Mais ces images, indistinctement, ne purent être peintes d'après nature, car, dans le nombre, plusieurs reproduisent les traits de personnages décédés au temps de l'artiste : Luther, Mélanchthon, Maurice de Saxe, etc. Quantité de ces peintures existent encore, notamment dans la salle consistoriale de l'église de Saint-Paulin. On rencontre dans les églises de Leipzig, et particulièrement à Saint-Jean, divers tableaux votifs de Van den Perre, décorant les sépultures de familles patriciennes. Outre les portraits, ces pages parfois développées, et dont le coloris rappelle l'origine flamande de leur auteur, représentent des allégories relatives à la mort et à la rédemption. Quelques-unes sont signées et datées. On relève la date de 1602 sur l'une d'elles; de 1615 sur une autre; de 1617 sur une troisième, représentant la *Résurrection de Lazare*. La réputation de Van den Perre semble avoir été purement locale.

G.-W. Geyser, *Geschichte der Malerei in Leipzig*. — A. Seubert, *Lexikon*.

PERRE (Nicolas VAN DEN), peintre, père de Jean et contemporain de Chrétien, avec lequel, toutefois, indépendamment de la différence des prénoms, il serait impossible de le confondre. Loin de jouir, comme ce dernier, des bonnes grâces du duc d'Albe, il dut, au contraire, s'expatrier pour le fait de religion. A Leipzig, lieu de son refuge, sa présence, avec femme et enfant, est signalée en 1570-1571. Il mourut dans ladite ville, après s'être, comme portraitiste, créé un véritable renom. Aucune œuvre déterminée de son pinceau n'est parvenue jusqu'à nous.

G.-W. Geyser, *Geschichte der Malerei in Leipzig*. Leipzig, 1858.

PERRET (Pierre), graveur, né à Audenarde, selon Basan; en 1549, selon Immerzeel. Double erreur, attendu que P. Perret vit le jour à Anvers en 1555. Il mourut à Madrid vers 1637. Ces points établis, nous constatons qu'à la réserve des indications fournies par l'œuvre du très intéressant artiste, les éléments d'information sur sa carrière sont des plus rares. Seuls, les auteurs espagnols nous renseignent quelque peu; c'est à eux que nous avons recours pour reconstituer, dans la mesure du possible, la vie du personnage. Probablement fils de Jean, cartier anversois, inscrit à la Gilde de Saint-Luc en 1546, Pierre Perret franchit de bonne heure les Alpes pour devenir, à Rome, disciple du fameux graveur hollandais Corneille Cort. Au décès de celui-ci, arrivé en 1578, le jeune Anversois maniait le burin avec une remarquable dextérité; quelques-unes de ses planches, datées de 1579, en fournissent la preuve. Sans pouvoir en désigner d'antérieures, nous inclinons à ranger dans son œuvre certaines vues de monuments de Rome : le Panthéon,

le Colysée, d'une surprenante précision, éditées par le même Van Schoel dont le nom apparaît sur des planches revêtues de la signature de Perret, également datées de la ville éternelle. A quel moment prit fin le séjour du graveur en Italie? Nous ne saurions le préciser. Des estampes de 1580, 1581 et 1582 : le *Groupe du Laocoon*, l'*Antinoüs* du Vatican, l'*Allégorie de la Peinture*, d'après Jean Speeckaert, virent le jour à Rome. Il en est d'autres, datées de 1579, notamment *Le Christ et la Femme adultère*, d'après Pierre Breughel le vieux, où figure l'adresse de l'éditeur anversois Pierre de Jode. On voit que les deux circonstances sont difficiles à concilier. Rentré au pays, Perret, nous dit Cean Bermudez, y fut au service du « Prince de Bavière » et de « l'Électeur de Cologne ». Ces deux personnages se confondent en la personne d'Ernest de Bavière, prince-évêque de Liége en 1581 ; électeur de Cologne en 1583, prélat que servit Otto Venius, dont plusieurs dessins ont été reproduits par notre graveur. A Anvers, Perret, dès avant l'année 1583, s'appliqua à la gravure d'une série de planches, très détaillées, d'élévations et de plans des diverses parties de l'Escurial. D'une exécution remarquable, ces belles estampes eurent pour point de départ les dessins mêmes de l'architecte Juan de Herrera, lequel, on peut le croire, les avait envoyés à Anvers par ordre de Philippe II pour y être reproduits. Pour élucider le travail de Perret, Herrera fit paraître, en 1589, un opuscule intitulé : *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorencio el Real de l'Escurial. Sacado a Luz por Juan de Herrera, architecto general de Su Majestad y aposentador de su Real Palacio.* Madrid, 1589. Ce livre figure parmi les curiosités bibliographiques espagnoles. Extrêmement satisfait du travail, le roi, par une ordonnance du 22 décembre 1595, enjoignit au duc de Parme de faire, sans retard, passer à son service le graveur Perret, qu'au surplus il avait appris à connaître par d'autres travaux, notamment un portrait de sa sœur Doña Maria, impératrice douairière, retirée au couvent de las Descalzes Reales. L'effigie de la veuve de Maximilien II, morceau de grande rareté, appartenant au Cabinet de Madrid, porte la date de 1585. La vue d'ensemble du monastère de l'Escurial fut rééditée en 1591 par Abraham Ortelius. Michel Van der Haeghen, un Flamand au service de Philippe II, composa un long poème latin explicatif. L'estampe a toutefois beaucoup perdu; des retouches en ont dénaturé le grand style et le bel effet. En 1590 et 1591, Perret grava, toujours à Anvers, une suite de pièces : *Historia infantiæ Christi*, d'après les dessins de Witdouck. Le talent de l'artiste s'y montre sous un jour beaucoup moins avantageux que dans les vues de l'Escurial, et très influencé encore par les théories de Corneille Cort. De Witdouck, l'auteur des compositions, nous ne savons rien. Porté sur la liste des maîtres de la Gilde de Saint-Luc en 1594, en même temps que son ami Otto Venius, Perret n'allait point tarder à se mettre en route pour l'Espagne. Cean Bermudez désigne comme sa première planche gravée à Madrid, le portrait d'Ignace de Loyola, dans un ovale entouré de scènes de la vie du fondateur de la Compagnie de Jésus, estampe de toute rareté. Nous ne savons à quelle source en fut puisé le modèle. On ne doit pas la confondre

avec l'image d'un autre jésuite, représenté de face, le front ceint de lauriers, dans un encadrement de style renaissance, avec les mots : *Agit in lucem veritatem tempus.* De forme rectangulaire, cette gravure porte la date de 1619, qu'il est permis d'envisager comme contemporaine de sa production. Ces portraits et d'autres encore, gravés en Espagne par Perret, sont tous extrêmement rares, et ne se rencontrent que dans les collections espagnoles. Sur un portrait de saint Romuald, *Verdadero retrato de S. Romualdo, vivio CXX*, daté de 1597, le nom de Perret est suivi du titre : *sculptor Regis.* De la même année date le précieux portrait de Juan de Herrera, dont un exemplaire est exposé dans la bibliothèque de l'Escurial. L'année de la production de cette estampe est celle même de la mort de l'illustre architecte. Cean Bermudez décrit longuement une allégorie, de la composition d'Otto Venius, gravée par Pierre Perret et par laquelle les deux artistes avaient voulu illustrer la carrière de leur ami Herrera. Cérès, Bacchus, Vénus et Cupidon se liguent pour attaquer le jeune homme, défendu par Minerve. La dédicace de P. Perret est faite à Herrera lui-même, très adonné au plaisir dans sa jeunesse. Une longue épître en vers latins l'accompagne. Elle est de la plume d'Otto Venius, humaniste distingué. La composition d'Otto Venius, en peinture, appartient au Musée de Cologne. D'autres gravures sont issues de la collaboration des deux artistes flamands. A citer, entre autres, l'allégorie intitulée : *Speculum Philippi II Hisp. et Ind. Regi consecr.* C'est un miroir, richement encadré, où apparaît Minerve, environnée de génies portant les attributs des vertus cardinales. Perret fournit en Espagne une longue et brillante carrière. Successivement au service de Philippe III et de Philippe IV, il fut très probablement en rapport avec Rubens, durant le séjour de celui-ci à Madrid, en 1630, et put assister à l'éclosion de plus d'un chef-d'œuvre de Velasquez. Un délicieux portrait, que décrit Cean Bermudez, représente un homme en buste, portant moustache et barbiche; dans un cartel, ce distique :

Conceptus tanti spirans genitoris imago
Æternum mentis præcinit ore suo,

suivi de la dédicace : *Don Jo de Jauregui amico.*

Il s'agit du père de Juan de Jauregui y Aguilar, le peintre-poète, chevalier de Calatrava (1570-1640), l'ami de Lope de Vega. De ce dernier, Perret nous a laissé une très précieuse image, datée de 1625, dont l'épreuve, peut-être unique, appartient au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, à Madrid.

Bien d'autres productions du maître seraient à mentionner; bornons-nous à renvoyer les curieux au *Dictionnaire* de Cean Bermudez, où sont décrites les principales.

On doit à Perret les frontispices de nombreux ouvrages espagnols. Il en est un, *Origen y dignidad de la Caza*, de Juan Mateos, où le titre représente le buste, non du comte-duc d'Olivarez, comme l'observe M. Justi, rectifiant Bermudez, mais Mateos lui-même. On y voit, en outre, ce maître des

véneries de Philippe IV, à cheval, et une chasse d'après Francisco Collantes. La série des portraits des rois de Portugal, mentionnée par divers auteurs, vit le jour en 1606.

Perret fut-il marié et laissa-t-il des enfants? Sur ces points nous ne sommes pas renseignés. Fut-il parent, et à quel degré, des deux autres Perret, ses contemporains, mentionnés ci-dessus : Clément, qui publia en 1569 une très intéressante série de modèles d'écriture, et Étienne, l'auteur de la série des *Fables des Animaux*, parue en 1578? Nous l'ignorons. La date de sa mort est celle donnée par Cean Bermudez.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*. — Jean-Augustin-Cean Bermudez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes*. Madrid, 1800.

PETRI (Pietro DE), peintre, né à Bruges vers 1550, d'un père italien; mort à Mehrisch-Trübau (Moravie) en 1611. Les annales brugeoises ne le mentionnent pas. Les auteurs allemands assurent que, s'étant formé dans son pays natal, peut-être sous son père, il prit rang parmi les maîtres distingués de son temps. Au cours d'un voyage d'étude, il s'arrêta à Brünn et y trouva faveur. Les circonstances l'amenèrent, par la suite, à se fixer à Mehrisch-Trübau, dont Ladislas Wehlen von Zierotin avait fait un centre intellectuel vivace. Dans cette nouvelle et définitive résidence, Petri compta parmi les citoyens notables. Trois fois il y fut investi des plus hautes fonctions municipales. On cite, parmi ses œuvres conservées, un *Crucifiement* et les portraits de Jean de Boscowitz et de Ladislas Welhen. Un inventaire des peintures délaissées par Petri, nommé aussi Peter « Maler », a paru dans l'*Archiv* de Hormayr, en 1823. Il n'est pas à notre connaissance que le maître soit représenté dans aucune galerie publique.

Nagler, *Künstler Lexikon*, t. XI, p. 184.

PEYP (Corneille), PYP, PYPE, peintre néerlandais, peut-être parent du Courtraisien Pierre Pype, beau-frère de Van Mander. A cet auteur est due l'unique mention qui soit faite de Corneille. Elle nous le montre fixé à Naples et y recevant pour élève (ce dut être aux environs de 1560) Arnold Mytens (voir ce nom), lequel, à la mort de son maître, devint l'époux de la veuve de Peyp. Les sources italiennes, de même que celles de notre pays, sont muettes sur ce Flamand, dont le nom aura, sans doute, passé sous une forme méconnaissable dans les annales de l'art transalpin. Nous ne connaissons aucune œuvre de Peyp.

C. Van Mander, *Het Schilderboeck*, article MYTENS.

PICARD (Jean-Baptiste), fonctionnaire et homme de lettres, né à Saint-Léger (Luxembourg) en 1764, mort à Bruxelles le 18 mai 1843. Ce que produisit comme administrateur ce chaleureux ami des arts, nous l'ignorons. « Maître des comptes de Sa Majesté » sous le régime hollandais, il mourut pensionné de l'État en qualité de fonctionnaire à la Cour des comptes.

Lettré de bon aloi, à le juger par ses écrits, il consacra ses loisirs à la confection d'une histoire de l'art dans les Pays-Bas, fruit de recherches patientes et où se révèle une connaissance étendue de la matière. En 1811, nous le trouvons parmi les membres fondateurs de la Société des beaux-arts de Bruxelles, dont il devient, sous la présidence du duc d'Ursel, le secrétaire, pour le rester jusqu'en 1824. Mêlé de près au mouvement d'une époque peu étudiée de notre histoire artistique, il fut à même de donner une grande précision aux notes qu'il entreprit de lui consacrer et lui voua un chapitre intéressant du vaste *Essai historique et critique sur l'école flamande considérée dans les arts du dessin.* Ce travail, daté de 1827, est resté manuscrit.

En plus des huit cents pages d'écriture serrée, l'auteur résume l'histoire des diverses branches de l'art aux Pays-Bas, remonte à leur origine, expose leur développement à travers les siècles, donne le relief voulu à leurs principaux adeptes. A cette partie rétrospective s'ajoute le chapitre dont il vient d'être fait mention et que l'auteur intitule : *De l'école actuelle des Pays-Bas.* Par lui nous sommes renseignés sur les débuts de quantité d'artistes arrivés à la célébrité, édifiés sur l'importance relative de beaucoup d'autres maintenant tombés dans l'oubli.

Les peines que s'est données l'auteur pour être exactement informé ressortent du chapitre final, où il remercie les nombreuses personnes qui lui sont venues en aide et dont plusieurs sont des autorités. Il ne se contente pas d'ailleurs d'enregistrer l'opinion d'autrui, il veut voir par lui-même. « Dans nos recherches provinciales », dit-il, « plusieurs d'entre eux, artistes ou amateurs, ont eu la générosité de nous accompagner partout où il y avait un monument digne d'attention ». De certains passages semble même résulter qu'il a poussé jusqu'en Angleterre ses investigations.

En dehors de ce volume, appartenant à la Bibliothèque royale, le même dépôt possède de Picard un second manuscrit, lequel n'est d'ailleurs qu'un extrait du précédent : *Des peintres belges de scènes prises dans la vie privée,* hommage à MM^lles^ les baronnes de Barbier (1827), in-8° de 121 pages où figurent de nombreux portraits à la plume, dessinés d'après Houbraken et autres, par l'auteur lui-même. Nous ne sachions pas qu'aucune œuvre de Picard ait été imprimée.

P. de Haulleville, *L'Ancienne Société des beaux-arts de Bruxelles,* dans *L'Art moderne,* 1893, n°s 11-13; notes dues à l'obligeance de M. Edmond Picard, sénateur. — Recherches personnelles.

PIÉRON (Gustave-Louis-Marie), peintre, né à Anvers en 1824, mort dans la même ville en 1864. D'une famille notable, — son père était agent de la Banque Nationale, — il reçut une éducation conforme à sa situation sociale et ne se voua aux arts qu'aux environs de la vingtième année. Ses progrès furent d'ailleurs rapides. Élève, à l'Académie d'Anvers, du cours de paysage professé par Jacob Jacobs, et où il eut pour condisciples Lamorinière, Rosseels, Jos. van Luppen, il remporta coup sur coup, de 1847 à 1849, les prix d'excellence, et s'en fut ensuite à Paris et en Allemagne

chercher un complément d'éducation. Envisagé jusqu'alors comme d'ordre secondaire, le genre préféré du jeune Anversois entrait dans sa phase la plus brillante avec les maîtres de l'école de Barbizon : les Daubigny, les Français, les Cabat, les Troyon, les Rousseau. A leur contact, Gustave Piéron ne devait point tarder à acquérir les qualités de style qui le destinaient à occuper une place au premier rang des paysagistes belges. Ses débuts, au Salon de 1854, où figurèrent de lui une *Matinée d'automne dans la forêt de Fontainebleau* et un *Souvenir de Fontainebleau,* firent sensation. Présentés avec goût, d'ample facture et d'un remarquable éclat de coloris, ses motifs échappaient à la banalité. Mentionné honorablement à l'Exposition universelle de Paris en 1855, pour un *Souvenir de Flandre,* il se fit remarquer à la plupart des Salons belges et étrangers. A l'Exposition universelle de Londres, en 1862, où l'école belge mit en ligne ses principaux maîtres, il produisit une toile appartenant au duc de Brabant, *Vue des environs d'Anvers.* Il avait, l'année précédente, en exécution d'une commande de l'État, fait figurer au Salon une œuvre de sujet similaire. Piéron est représenté au Musée de sa ville natale par deux peintures : *Ferme à Merxem* et *La Mare;* au Musée de l'État par un paysage daté de 1857. Jusqu'en 1863, on vit de ses œuvres aux expositions belges. Les dernières, toutefois, accusent un alourdissement de la main où se trahit la maladie cruelle qui, après l'avoir frappé d'inertie, devait le mener prématurément au tombeau. Il mourut à Anvers le 15 janvier 1864.

PIETERS (Jean), peintre, né à Anvers en 1667, mort à Londres en 1727. On le trouve renseigné dans divers auteurs comme Nicolas, méprise occasionnée par Descamps, lequel, faute d'être en mesure de donner le nom de baptême de l'artiste, fait suivre son nom patronymique de la lettre N. Élève, à Anvers, de Pierre Ykens, le jeune Anversois voulut, à peine âgé de 18 ans, se fixer à Londres, où plusieurs de ses concitoyens avaient prospéré. La fortune, pourtant, lui fut adverse. Tombé dans un dénuement complet, il eut pour unique ressource de se mettre en service chez l'archevêque d'Adda, envoyé du pape à la Cour de Jacques II, situation à laquelle il renonça bientôt. Godefroid Kneller, ayant vu par hasard de ses travaux, l'admit au nombre de ses collaborateurs. Pieters ne tarda pas à les dépasser tous en adresse dans l'accomplissement de leur tâche, laquelle consistait à peindre les ajustements et les accessoires dans les portraits du maître en vogue. Mais, avide d'indépendance et soucieux d'affirmer enfin sa personnalité, Pieters, en 1712, se sépara de Kneller, pour retomber bientôt dans la détresse. Les compétiteurs du peintre de la Cour en profitèrent pour se l'attacher et, semble-t-il, à des conditions avantageuses, sa collaboration donnant un sérieux relief à leurs productions. C'est peut-être là le secret de l'uniformité que nous constatons dans les œuvres des portraitistes anglais du temps.

Jacques Pieters, copiste adroit, reproduisit des créations de Rubens avec une surprenante exactitude, si l'on en croit la tradition. Descamps avoue

même qu'il contrefit, à l'aide de gravures, plusieurs esquisses du maître. Il se fit une renommée comme restaurateur de tableaux et de dessins, ce qui ne l'empêcha d'ailleurs point de mourir dans la misère, car il était d'habitudes intempérantes. Il fut inhumé dans le cimetière de Saint-Martin-des-Champs, à Londres.

J.-B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, t. III, p. 220. — G. Vertue, *Anecdotes of painting in England*, édit. Wornum, 1862, p. 599.

PILSEN (François), peintre et graveur, fils de Michel et de Catherine de la Motte; né à Gand, baptisé à Saint-Sauveur le 21 août 1700, mort dans la même ville en 1784. Il apprit de Robert Van Audenaerde (voir ce nom) à manier le burin. Avec un frère, son aîné de deux ans, il parcourut l'Italie en vue d'y exhiber un tableau mécanique de leur confection et fit, de la sorte, à Rome, un séjour assez prolongé. Ce fut probablement alors qu'il apprit à connaître Van Audenaerde, son concitoyen, et l'on peut croire qu'ils regagnèrent la Belgique de compagnie. Audenaerde, fixé à Gand, en 1723, après trente-huit années d'absence, eut le jeune Pilsen pour élève et collaborateur. Très inférieur à son maître, à la fois comme peintre et comme graveur, l'élève contribua, cependant, à la chalcographie gantoise, peu abondante, par un certain nombre de créations d'intérêt local, et décora de ses toiles diverses églises. Ayant obtenu la franchise de la corporation artistique en 1736, il épousa, la même année, Françoise de Rynck, pour convoler en secondes noces, quelques années ensuite, avec Dorothée Bruel (1748), et contracter une troisième union, en 1750, avec Marie van Peperseels. La date de sa mort, inexactement rapportée par divers auteurs, est formellement établie par les archives de Gand. François Pilsen mourut en mars 1784, et eut sa sépulture à Saint-Martin d'Akkerghem, église où figure encore une production de son pinceau, *Le Christ apparaissant à saint Martin*. A Saint-Jacques, on montre de lui deux autres peintures : *Le Mystère de l'Eucharistie* (1752) et *Saint Jacques prêchant l'Évangile* (1753). Son portrait, peint par Van Audenaerde, a été gravé par lui-même : *se ipsum sculpsit*.

L'ensemble de l'œuvre de Pilsen accuse plus de pratique que de compréhension de l'effet. La *Nativité*, d'après Andrea Sacchi, et la *Conversion de saint Bavon*, d'après Rubens, ses principales estampes, sont des travaux honnêtes, consciencieux, mais de rang secondaire. *Saint François recevant les stigmates*, encore d'après Rubens, fut gravé quand il avait 70 ans; le portrait de l'évêque Gérard van Eersel, d'après sa propre peinture, deux ans plus tard, en 1772. Ce dernier travail est encore le meilleur que nous connaissions de son burin. Pilsen a gravé, d'après Gaspard de Crayer, le *Martyre de saint Blaise*, tableau qui est au Musée de Gand. On lui doit quelques pièces historiques intéressantes, notamment la *Décoration de l'église Sainte-Gudule*, à Bruxelles, pour les obsèques de Charles VI d'Autriche, en 1741, et l'*Inauguration de Marie-Thérèse comme comtesse de Flandre*, en 1744, vaste ensemble exécuté d'après un dessin de T'Kindt. Quelques-uns de ses portraits : J.-D.-A. Schockaert, conseiller de Flandre; Goswin de

Wynants, conseiller de Flandre, l'un et l'autre d'après J.-P. Sauvage; Guill. Delvaux, évêque d'Ypres; J. Vanderstricht, chanoine de la cathédrale de Bruges, ont contribué, pour la meilleure part, à sauver son nom de l'oubli. Il était encore, en 1777, l'un des directeurs de l'Académie de Gand.

Piron, *Levensbeschryving der mannen en vrouwen van België*. — Edm. de Busscher, *Notice biographique de Robert Van Audenaerde* (*Biographie nationale*, t. I). — Kervyn de Volkaersbeke, *Les Églises de Gand*. — Notes extraites des archives de Gand, obligeamment communiquées par M. l'archiviste Victor Van der Haeghen.

PINCHART (Alexandre-Joseph), érudit, archéologue et historien, né à Wavre le 23 juillet 1823, mort à Saint-Josse-ten-Noode le 23 juillet 1884. Issu de famille bourgeoise, — son père était plombier, — il révéla de bonne heure de remarquables facultés d'assimilation et se vit amené, comme par hasard, à les mettre à profit. Ses parents ayant quitté Wavre pour Bruxelles, au moment où s'ébauchaient ses études, il fit ses humanités au collège des Jésuites de la capitale et suivit, non sans succès, les cours de l'Académie des beaux-arts. Sans prétendre jamais au rôle d'artiste, il puisa dans son amour des arts d'amples occasions d'études et un goût très vif pour les choses du passé. Une part d'influence revient aussi au milieu où s'écoulèrent ses années de jeunesse. Dès sa vingtième année, il explorait les campagnes du Brabant wallon à la recherche d'antiquités gallo-romaines, et les *Bulletins* de l'Académie gardent trace d'une communication faite, en 1843, à la Classe des lettres, des dessins de *tumuli* existant à Nil-Saint-Vincent, Saint-Lambert-Libersart et localités voisines. Hôte assidu des Archives du royaume, tout en allant à des excursions scientifiques, il se familiarisait avec les principes de la paléographie et recueillait les matériaux d'une histoire de la ville de Wavre, restée à l'état de projet. M. E. Marchal, à qui nous empruntons ce dernier détail, assure même qu'avant d'avoir quitté les bancs de l'école, il collaborait aux travaux historiques de F.-V. Goethals, ancien bibliothécaire de la ville. Ses premiers essais littéraires datent de 1845. En cette année, il adressait au *Messager des sciences historiques* un article intitulé : *De la peinture historique en Belgique*. L'auteur qui, bravement, fait suivre sa signature de la mention « élève à l'Académie royale des beaux-arts », passe en revue les créations les plus importantes du moment et conclut à la nécessité d'un enseignement de l'histoire et de l'archéologie dans toutes les académies du royaume. Le romantisme, à ce moment, n'avait pas dit son dernier mot. C'était dans les fastes de la nation que les artistes aimaient à puiser les sujets de leurs toiles principales; l'article de Pinchart n'était donc pas sans portée [1]. Nous avons sous les yeux un tiré à part de ce travail de jeunesse, offert à Gachart, « en faible témoignage de reconnaissance et de haute considération », le 1er juillet 1845. Ainsi, dès cette époque, l'auteur avait noué des relations avec l'éminent

[1] La question avait d'ailleurs été inscrite par la Société des sciences, des lettres et des arts du Hainaut, au programme de ses concours. Le prix échut à Ad. Lacomblé, plus tard secrétaire communal de Bruxelles.

archiviste général, et sa nomination, comme attaché au dépôt des archives de l'État à Mons (1er mars 1846), trouve son explication naturelle. Bien que ce séjour dans la capitale du Hainaut dût être à peine mieux qu'un stage, son influence sur l'avenir du jeune homme fut à la fois décisive et durable. Placé sous la direction d'un des érudits les mieux renseignés sur tout l'ensemble de l'histoire locale, Aug. Lacroix (voir ce nom), et chargé d'opérer le classement des archives judiciaires, le nouvel employé se mit à l'œuvre avec une ardeur de bon augure. Au cours de son travail, le hasard lui permit de connaître quatre volumes manuscrits de notices historiques et archéologiques se rapportant à des villages de la contrée. Rédigées, en 1654, par un moine de l'abbaye de Saint-Denis-en-Brocqueroye, Gérard Sacré, ces notes formaient un relevé complet des antiquités exhumées à diverses époques dans la zone explorée par le religieux. L'enthousiasme de Pinchart ne connut plus de bornes; pareil aux chercheurs de trésors des légendes, on le vit bientôt en campagne, entraînant à sa suite quelques hommes passionnés comme lui pour les recherches archéologiques. Du nombre était Désiré Toilliez, jeune ingénieur, dont il devait, quelques années plus tard, rédiger la notice biographique. Il s'agissait d'abord de retrouver les lieux mentionnés par Gérard Sacré, ensuite de les explorer à nouveau. Sans donner les résultats rêvés, l'expédition ne fut pas stérile. Pinchart lui consacra une notice, adressée à l'Académie en 1846, et qui obtint les honneurs de l'impression dans les *Mémoires* in-4°, sur le rapport très favorable de Schayes, Cornelissen et Roulez. Tout en collaborant d'une manière suivie au *Messager des sciences*, au *Bulletin du bibliophile*, à la *Revue de numismatique*, Pinchart s'adonnait avec zèle à l'étude des sources de l'histoire du Hainaut. Au bout de peu de mois, il accomplissait le tour de force de soumettre à la Société des sciences, des lettres et des arts du Hainaut, en vue du concours de 1847-1848, un mémoire approfondi sur la question vaste et complexe de l'*Inféodation du comté de Namur au comté de Hainaut*. Sorti vainqueur de la lutte, le jeune historien, dont le rapporteur se plaisait à louer tout ensemble le savoir, la rectitude de jugement et la correction de style, n'appartenait plus à la province, où déjà l'avaient environné de nombreuses et honorables sympathies. Une nomination au grade de second commis aux Archives du royaume (novembre 1847), l'avait rappelé à Bruxelles. Bien que médiocrement en rapport avec la valeur éprouvée du nouveau titulaire, l'emploi allait lui procurer, avec des espérances d'avancement, l'occasion d'études d'une portée générale et, dans un avenir prochain, lui permettre de donner au pays un ensemble de travaux destiné à mettre en lumière plus d'un point intéressant de son histoire. Dans la liste des écrits de Pinchart les plus voisins de sa nomination, deux études nous frappent par leur titre. Elles sont d'importance inégale, mais, par leur portée, occupent une place intéressante dans l'œuvre de leur auteur. La première, insérée dans le *Messager des sciences*, est une *Notice historique sur le Collège Saint-Michel à Bruxelles*. L'autre, plus étendue, que donna la *Revue de numismatique*, porte pour titre : *Recherches sur l'histoire et les médailles des académies et*

des écoles de dessin, de peinture, de sculpture, etc., en Belgique. L'auteur avait entrepris d'y rassembler les informations les plus complètes sur l'origine de l'enseignement des arts dans nos provinces, enseignement dont, on le sait, l'organisation est de beaucoup antérieure au XIXe siècle. On est en droit de se demander s'il n'a pas voulu, à la veille de prendre possession de son nouveau poste, embrasser d'un regard le chemin parcouru et se souvenir, avec gratitude, des deux écoles à l'enseignement desquelles il avait puisé les éléments d'une situation exempte d'éclat, sans doute, mais faite pour soustraire son avenir aux incertitudes du lendemain. Aux Archives du royaume, qu'il n'allait plus quitter désormais, son application à l'étude ne fit que grandir. Le vaste ensemble des matières qu'il aborda, l'abondance des documents qu'il recueillit et entreprit de vulgariser, vinrent révéler, avec son nom, une connaissance étendue des sources imprimées. Ses contributions à l'histoire de nos provinces et particulièrement à l'histoire des arts, dans ses branches diverses, valurent bientôt au nom de Pinchart la plus honorable notoriété auprès des érudits. Déjà le comte Léon de Laborde le cite avec éloge dans ses *Ducs de Bourgogne* (1849-1852). C'est qu'en effet, grâce à ses travaux, l'hypothèse où s'étaient d'abord complu les historiens de l'art, allait faire place à la rigueur des faits. Non content de tirer de l'oubli les noms de quantité de maîtres dont l'œuvre survivait pour attester la valeur, il s'appliquait à préciser l'origine et le nom, à étudier, à la lueur des faits nouveaux, la vie de nombre d'autres, dont la juste admiration de la postérité double le prix des informations qu'il nous apporte. C'est à lui qu'on doit d'être renseigné d'une manière authentique et précise sur Melchior Broederlam, le peintre de Philippe le Hardi; de connaître cette phase importante de la vie de Jean Van Eyck, son séjour à La Haye, de 1422 à 1424; de savoir l'origine tournaisienne et le nom vrai (Roger de la Pasture) de Roger Van der Weyden; de posséder sur Jérôme Bosch des données exactes et d'être à même de différencier ce remarquable artiste d'Alart du Hameel, son interprète par le burin; de pouvoir suivre dans ses pérégrinations Antonio Moro, le peintre de Philippe II, un des plus grands, sinon le plus éminent des portraitistes du XVIe siècle; d'avoir vu se dissiper le mystère qui environnait plus d'un des actes de la vie de Rubens, sans parler de quantité d'autres témoignages du zèle infatigable et de l'intelligence du vaillant investigateur. De même que, Bruxellois d'adoption, il s'était, au grand bénéfice de ses études, familiarisé avec le flamand, il avait tenu à se rendre maître de l'allemand, de l'italien, de l'espagnol. Nourrissant l'espoir d'être quelque jour, à la faveur d'une mission, en mesure de relever les traces de nos artistes par delà les Alpes et les Pyrénées, il avait, avec une persistance couronnée de succès, et au prix de sérieux sacrifices, rassemblé les matériaux de l'histoire de l'art en Italie et en Espagne, et étudié la topographie artistique de ces contrées. Son rêve ne devait pas se réaliser, et ce fut chose infiniment regrettable, car nul n'était mieux à même de refaire, avec l'aide des sources authentiques, l'histoire de ces maîtres nombreux qui, partis de nos provinces, se confondirent à la longue avec ceux de leur pays d'adoption, sans parler

de ceux dont le souvenir s'est totalement perdu dans leur pays d'origine. Combien précieuses déjà les informations qu'il fut à même de recueillir, pendant ses brèves excursions de vacances, dans les provinces ayant fait partie du duché de Bourgogne, ou au cours d'un voyage d'études entrepris à travers la Lorraine, l'Alsace et les parties limitrophes de la Suisse. Servie par une vaste érudition, sa pénétrante critique devint la source de déterminations de sérieuse importance. Ainsi, au Musée de Nancy, il fut à même de restituer à Rubens une des pages les plus considérables, les plus frappantes de la jeunesse du maître, l'immense toile de la *Transfiguration*, peinte à Mantoue et jusqu'alors attribuée à Déodat del Monte (voir ce nom). Au Musée de Berne, parmi les précieuses épaves de la tente de Charles le Téméraire, il signala la présence de reproductions, en tapisserie, des fameuses peintures de Roger Van der Weyden, dont les originaux périrent dans l'incendie de l'Hôtel de ville de Bruxelles, en 1695. Les trois volumes d'*Archives des arts, sciences et lettres*, parus de 1860 à 1881, et où se trouve réunie, sinon la totalité, du moins la majeure partie de ses communications au *Messager des sciences*, forment un ensemble d'informations sans prix pour l'histoire intellectuelle de nos provinces. Le simple aperçu des matières suffit à dire l'importance du recueil, outre qu'il donnera la mesure de la variété des connaissances de son auteur. Le voici très sommairement : Chroniqueurs, indiciaires, historiens, maîtres d'école des souverains. — Chroniqueurs et écrivains divers. — Tombeaux des souverains et des membres de leurs familles. — Histoire des monuments. — Géographes. — Voyages scientifiques. — Musiciens, fabricants d'instruments, d'orgues, etc. — Architectes. — Sculpteurs et sculptures. — Peintres. — Peintures sur verre et verrières. — Enlumineurs. — Orfèvreries, émaux, ciselures. — Tapissiers et tapisseries de haute lisse. - Gravures sur bois et sur cuivre. — Relieurs et reliures. — Sphragistique. — Horlogerie, etc. Pinchart ne jugeait pas qu'il dût borner son rôle au simple enregistrement des faits et des dates que le hasard portait à sa connaissance. Ce rôle, sans doute, n'eût été ni sans honneur pour lui-même, ni sans avantage pour les autres; pourtant il lui semblait que l'archiviste n'a point à se priver du droit d'utiliser personnellement les matériaux dont le classement lui incombe, pour faire, à l'occasion, œuvre d'historien. Lui même s'y essaya à plus d'une reprise et moissonna, dans cette voie, quelques-uns de ses plus sérieux succès Dès l'année 1857, l'Académie avait couronné son *Histoire du Conseil souverain du Hainaut*. Deux ans plus tard, il cueillait de nouvelles palmes avec son *Histoire de la tapisserie de haute lisse*, qu'il ne jugea point devoir livrer à l'impression, nous ignorons pour quel motif; enfin, une troisième fois, en 1870, il fut proclamé lauréat, pour une remarquable *Histoire de la gravure des médailles en Belgique, depuis le XVIe siècle jusqu'en 1794*. L'intérêt qui s'attache au rôle de Pinchart comme historien ne résulte pas seulement de la valeur intrinsèque de ses productions; le choix des sujets y contribue aussi dans une mesure considérable. *Le commerce des Belges avec les Vénitiens du XIIe au XVIe siècle* (1851); la *Notice historique sur la Chambre légale de Flandre;* le *Journal du*

voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, et d'autres opuscules en font foi. Ce fut lui qui, pour la première fois, entreprit d'écrire l'*Histoire des cartes à jouer et de leur fabrication en Belgique, depuis 1379 jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.* On sait combien intimement l'origine des cartes à jouer se lie à celle de l'imprimerie et de la gravure. Ce fut Pinchart, encore, qui révéla la *Fabrication des verres de Venise à Anvers et à Bruxelles au XVIe et au XVIIe siècle;* d'une *Fabrique de porcelaines à Tervueren;* qui, le premier, s'occupa de l'*Histoire de la dinanderie et de la sculpture en métal en Belgique.* Son volume, relatif aux Pays-Bas, de l'*Histoire générale de la tapisserie de haute lisse,* publiée à Paris, en collaboration avec J. Guiffrey et Eug. Müntz, de l'Institut, fait autorité en la matière. Mais nul travail d'ensemble, issu de sa plume, n'égale en importance la remarquable étude des *Historiens de la peinture flamande au XVe et au XVIe siècle,* donnée comme complément, en 1865, à l'édition française du livre de Crowe et Cavalcaselle. L'auteur la résume modestement en ces termes : « L'étude que nous avons faite des textes relatifs à l'histoire des arts aux Pays-Bas, qui se rencontrent dans les ouvrages de Cyriaque d'Ancône, Barthélemy Facius, Antoine Filarète, Jean Santi, Jean Lemaire, Albert Dürer et Jean Pèlerin, nous a donné l'occasion de passer en revue la biographie de nos grands artistes du XVe siècle et d'examiner les témoignages qui concernent plusieurs de leurs œuvres. Nous avons commenté et complété les documents relatifs à Hubert et Jean Van Eyck, à Roger Van der Weyden, Hughes Van der Goes, Thierri Bouts, Simon Marmion, Jean Memlinc, etc. En soumettant à une sévère critique les assertions des auteurs anciens et les récits fabuleux de certains écrivains modernes, nous avons réduit à néant bien des erreurs et nous croyons avoir rendu un véritable service à la science ». Il ne se trompait point. Si d'autres ont pu, après lui, apporter leur contribution à l'histoire de l'art flamand, son travail ne reste pas moins une source indispensable de référence pour quiconque entreprend l'étude des débuts de notre école.

Pinchart eut, au cours de 1876, une assez retentissante controverse avec Alvin, touchant la priorité d'une épreuve des armoiries de Charles le Téméraire, dont il venait de faire la découverte. La question offrait un intérêt spécial, car l'estampe du même sujet, appartenant à la Bibliothèque royale, y occupait, et y occupe toujours, le premier rang parmi les incunables de l'art de la chalcographie en Belgique. La reléguer au second, si pas au dernier, comme prétendait le faire Pinchart, n'était donc pas une petite affaire. La discussion s'envenima, dévia même un peu de son point de départ. Pinchart était manifestement dans l'erreur; la querelle finit par s'apaiser. L'objet du litige entra plus tard au Musée britannique. Les adversaires avaient, l'un et l'autre, cessé de vivre quand le Dr Lehrs, du Cabinet des Estampes de Dresde, spécialiste d'une valeur éprouvée, reconnut dans l'estampe de Pinchart une copie, par le maître d'ailleurs fort recherché du XVe siècle, dite « aux banderoles ». Tout à son travail et fort modeste, — « modeste peut-être à l'excès », dit Fétis, dans son *Dictionnaire des musi-*

ciens, — Pinchart ne connut que tardivement les honneurs auxquels eût été en droit de prétendre un homme de sa valeur. Il avait, de bien des années, doublé le cap de la cinquantaine quand l'Académie jugea devoir l'admettre au nombre des correspondants de sa Classe des beaux-arts, et ce fut à la veille de sa mort, brisé par les infirmités, qu'il vint prendre place parmi les titulaires. Aux Archives du royaume, son avancement fut plus rapide et, chose trop rare pour n'être pas rappelée, ce fut au chef éminent sous lequel, quarante années auparavant, il avait fait ses débuts, qu'il appartint de rappeler ses services et ses titres à la gratitude des travailleurs. « Nul », avons-nous pu dire ailleurs, « ne faisait vainement appel à son concours, et s'il a publié lui-même d'une manière incessante, une part considérable lui appartient dans l'élucidation de nombreux problèmes que d'autres ne sont parvenus à résoudre que grâce au concours des informations tenues de lui ». Aussi ce nous fut une joie très vive de pouvoir, à la veille de sa mort, lui dédier la traduction du livre de Van Mander « en témoignage d'estime pour ses précieux travaux sur l'histoire de l'art flamand ». Pinchart était, depuis 1871, chevalier de l'Ordre de Léopold. Il avait été chargé par l'État de la formation et du classement d'une collection de sceaux des anciennes communes, au Musée royal des antiquités. Sa vaste bibliothèque fut vendue à Bruxelles, au mois de mai 1885. Ses nombreux cartons de notes manuscrites appartiennent aujourd'hui à la Bibliothèque royale.

Chev. Edmond Marchal, *Notice sur Alexandre-Joseph Pinchart, membre de l'Académie* (*Annuaire de l'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique,* 1889, avec portrait, p. 201). — *Bibliographie de Belgique.* — *Catalogue de la Bibliothèque* délaissée par feu M. Alexandre Pinchart, etc. Notice par M. Hymans. — Souvenirs personnels.

PINTEMONY, peintre flamand, fixé à Séville, dans la seconde moitié du XVIe siècle. Van Mander le renseigne comme ayant été, quelque temps, le maître du célèbre mariniste Henri Vroom. Les auteurs espagnols le passent sous silence. La physionomie du nom est peu flamande. Van Mander est pourtant formel quant à l'origine du personnage. Il fait même un jeu de mots sur le sens du nom : peintre de singes, sans nous dire s'il s'agit d'un sobriquet. Nous n'avons rencontré aucune peinture de Pintemony.

C. Van Mander, *Het Schilderboeck,* biographie de Henri-Cornelis Vroom.

PIRON (Charles-François-Pierre-Arnould), mieux connu comme **PIRON VAN DERTON,** homme politique, né à Bruxelles le 9 janvier 1822, mort dans la même ville le 25 juillet 1884. Conseiller provincial du Brabant, membre de la Députation permanente et sénateur pour Bruxelles, il assuma, en ces diverses qualités, un rôle considérable comme promoteur du mouvement destiné à doter la Belgique d'un enseignement des arts industriels, totalement négligé jusqu'alors. S'inspirant des idées émises par le comte de Laborde, de l'Institut, dans son célèbre rapport sur les beaux-arts à l'Exposition universelle de Londres, en 1851, Piron fut le premier à faire remarquer la déchéance, au point de vue de la forme, de nos produits

ressortissant aux branches diverses de l'industrie dans ses rapports avec les beaux-arts. Il rappelait, avec une véritable éloquence, la splendeur de ces manifestations dans le passé et l'occasion qu'y trouvèrent nos artisans d'art de se révéler hommes de génie. Bien que dictées par un patriotisme de bon aloi, ces vues ne manquèrent pas de soulever mainte critique. Tout au moins furent-elles accueillies avec peu de faveur, pour dire le moins, dans les milieux où l'on s'était fort désintéressé du genre de progrès rêvé par le chaleureux propagandiste. Dans la séance du Conseil provincial du 4 juillet 1861, répondant aux critiques de ses adversaires avec mesure et éloquence, Piron fit ressortir cette anomalie, cette monstruosité, plutôt, de l'appel fait à des praticiens étrangers pour tout le travail ornemental de la Colonne du Congrès et de la Banque Nationale. Les vues de l'orateur trouvèrent enfin de l'écho. Dans sa séance du 18, le Conseil provincial se rallia au vœu de voir organiser par l'État, conjointement avec l'enseignement de l'art proprement dit, un enseignement spécial de l'art dit industriel. L'État ne resta point indifférent; il nomma une Commission, envoya des délégués en Allemagne, en France, étudier l'organisation des écoles techniques existant dans ces pays et que, du reste, Piron avait signalées à son examen. Sans attendre le résultat de l'enquête, et s'éclairant des lumières de quelques spécialistes de marque, Piron faisant appel au concours d'artistes éprouvés dans les diverses branches de l'art industriel, n'hésita point à organiser et à subsidier, aussi, une « École normale des arts du dessin », établie à Saint-Josse-ten-Noode et, plus tard, un second établissement similaire à Ixelles. Faisant venir de l'étranger les moulages de quelques-uns des plus beaux types de l'art décoratif monumental, choisis parmi ceux réunis au Palais de Sydenham et ailleurs, il pourvut ses écoles de modèles excellents. Molenbeek ne tarda pas à suivre l'exemple donné par Saint-Josse-ten-Noode, Schaerbeek et Ixelles. Ces divers établissements d'instruction devinrent, par la suite, une pépinière d'habiles sculpteurs ornemanistes, dont l'industrie du bâtiment tira le meilleur parti. C'est, en dernière analyse, à Piron van Derton qu'est dû, dans une mesure sérieuse, le progrès de nos créations dans le domaine de la céramique d'art, de la bijouterie, de l'orfèvrerie, du meuble et de la ferronnerie, comme aussi de la peinture décorative.

Membre du jury de l'Exposition universelle de Paris, en 1867, il fit paraître, en cette qualité, un volumineux rapport sur l'application du dessin et de la photographie aux arts usuels, faisant suite, en quelque sorte, à sa brochure sur l'*Enseignement de l'art industriel* (Bruxelles, Lesigne, s. d.).

Dans les divers domaines où se dépensa son activité : Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin; Commission permanente des sociétés de secours mutuels; du Musée royal de l'industrie, où il contribua à former une splendide bibliothèque de livres d'art industriel; de la Commission du Conservatoire royal de musique; de l'École professionnelle des jeunes filles, il marqua par une conception élevée des devoirs inhérents aux mandats dont il était investi, et laissa le souvenir d'un patriote et d'un homme de bien. Il eut, du reste, la joie de voir prospérer les institutions

nées de son initiative et d'assister à la création de plusieurs institutions similaires tant à Bruxelles qu'en province. Piron était officier de l'Ordre de Léopold et décoré de la Médaille industrielle et agricole de 1re classe.

PITAU (PITTAUW) (Jacques), graveur, fils de Tobie, de Londres, marchand de soie, et de Suzanne Van der Cruys, né à Anvers en 1623, mort dans la même ville en 1673. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1654, sans indication d'apprentissage, il se forma sans doute aux enseignements de Corneille Galle le jeune, dont le nom apparait, en qualité d'éditeur, sur plusieurs de ses planches. Bien que très éclipsé par son cadet, Nicolas, qui suit, Jacques Pitau fut un artiste des plus estimables. Ses estampes, fort nombreuses, sont à la fois d'un excellent effet, d'un procédé libre et pittoresque. Nous connaissons de lui de grandes figures d'apôtres, à mi-corps, grandement traitées, des sujets de dévotion, d'après Abraham Van Diepenbeke; aussi quelques portraits, publiés par J. Meyssens, dont celui de don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV. Représentant quelque peu attardé de l'école rubénienne, Jacques Pitau mérite mieux que l'oubli, où l'ont laissé la plupart des auteurs. Moins entreprenant que son frère, il ne quitta point Anvers et cessa de bonne heure de produire, s'étant fixé près de son frère puîné Jean-Baptiste, curé du Béguinage.

P.-J. Mariette. *Abecedario*, publié par Ph. de Chennevières et Anatole de Montaiglon, t. IV. Paris, 1857-1858. — P. Génard, *Les grandes familles artistiques d'Anvers* (*Revue d'histoire et d'archéologie*, t. I, 1859, pp. 203 et suiv.).

PITAU (PITTAUW) (Nicolas), frère du précédent, graveur, né à Anvers en 1632, mort à Paris en 1671. Dernier des sept enfants issus du mariage de Tobie Pittauw et de Suzanne Van der Cruys, il eut pour parrain Nicolas Lauwers (voir ce nom), graveur de mérite, dont le fils Conrad, né également en 1632, embrassa la carrière paternelle. On peut voir dans cette circonstance la cause déterminante de l'entrée en apprentissage, chez Nicolas Lauwers (non chez Corneille Galle le jeune, comme l'avance Mariette), de son filleul. Ce fut au cours de l'année 1644. L'enfant, par malheur, donnait de pauvres gages d'aptitude. Déjà ses parents songeaient à le mettre dans le commerce des vins, quand, stimulé par cette menace, on le vit subitement, pris d'une singulière ardeur, progresser à pas de géant. Son avenir néanmoins était précaire. La gravure anversoise qui, sous Rubens, avait brillé d'un si vif éclat, ne procurait plus à ses adeptes les mieux intentionnés que de peu fréquentes occasions de faire éclater leur talent. Les pièces que nous connaissons de Nicolas Pitau, à ce moment de sa carrière, images religieuses, pour la plupart, le montrent avant tout préoccupé, comme Nicolas Lauwers lui-même, de la régularité de la taille, mise en honneur par Claude Mellan. Aucune de ses pièces n'est datée, aucune non plus ne porte un nom de dessinateur. On les reconnait à l'adresse de Corneille Galle, qui faisait, comme dit Mariette, un gros commerce d'estampes. Elles montrent, en leur auteur, un dessinateur correct, un praticien entendu. Bien dirigé, il semblait

être à même de fournir des travaux d'un ordre infiniment supérieur. Remarquons aussi que le jeune Pitau donne à ses figures des proportions inusitées. *La Vierge et l'Enfant Jésus*, qu'il grava d'après Albert Dürer, sont de grandeur naturelle; les têtes isolées de la Madone et de Jésus adolescent sont à peine moins développées. De telles planches préludaient fort congrûment au rôle distingué que l'avenir réservait au jeune Anversois.

L'état prospère de la gravure en France contrastait avec son abandon en Belgique. Le nombre était considérable des jeunes Flamands qui, chaque jour, prenaient le chemin de Paris. Ceux de leur nation y avaient, à Saint-Hippolyte, — plus tard ce fut à Saint-Germain-des-Prés, — une confrérie à laquelle étaient affiliés aussi les Allemands et les Suisses. Avec nombre d'artistes, nous y voyons figurer des éditeurs achalandés. A l'exemple de Pierre van Schuppen et de quantité d'autres, Nicolas Pitau s'en fut tenter fortune sur les bords de la Seine. La date de son départ se fixe assez précisément à l'année 1656, car, dès l'année suivante, on trouve sa signature au bas d'une vaste et remarquable estampe, d'après Philippe de Champagne, *Saint Bruno et ses compagnons prosternés devant le Christ trônant dans sa gloire.* Il y avait là bien mieux qu'une promesse. Dirigé sans doute par Philippe de Champagne, lequel, dit Mariette, « d'une humeur bienfaisante, devenait l'amy et le conseil de tous les Flamands qui venaient s'établir à Paris », Pitau avait, peut-on dire, créé sa pièce de maîtrise. Sa position était faite. Commissionné par les éditeurs de Paris les plus en évidence : Herman Weyen, tenant boutique *A la Ville de Cologne;* Théodore van Merlen, à l'enseigne *A la Ville d'Anvers,* l'un et l'autre rue Saint-Jacques, où demeurait aussi le jeune Pitau, celui-ci compta bientôt parmi les plus fameux graveurs de la France. Sa réputation arriva à balancer même celle de Robert Nanteuil. Mariette n'est pas éloigné de le comparer avec avantage à ce dernier, oubliant, dit avec raison un biographe de Nanteuil, que celui-ci est avant tout dessinateur, ou plutôt peintre, que le burin n'est dans ses mains qu'un instrument destiné à transporter dans le champ durable de la gravure les effets obtenus par le crayon. Pitau, graveur exclusif, est parfois remarquable par la puissance de l'effet et la perfection, un peu froide, du procédé. Quelques-uns de ses portraits sont des morceaux accomplis, particulièrement ceux datant de 1662 : Denis Sanguin, Nicolas Colbert, le premier président Bignon, Gaspard de Fieubert et d'autres, d'après Claude Lefèvre et Philippe de Champagne. Visiblement préoccupé de Nanteuil, d'ailleurs, Pitau cherche à lutter avec son illustre maître sur son propre terrain. S'il réussit parfois à l'éclipser, c'est par l'excellence de la méthode plutôt que par l'originalité vraie. La chose est à ce point exacte que, dans les louanges qu'il donne à Pitau, Mariette laisse rarement de dire que telle de ses œuvres ne le cède point à tout ce que Nanteuil a fait de plus beau. « Nanteuil », dit Mariette, « se croyait le seul qui sçut graver des portraits de grandeur naturelle, et parce qu'il en avait introduit l'usage en France, il sollicitait de la Cour, sous ce prétexte, un privilège pour en avoir seul le droit; mais Pitau ayant trouvé l'occasion de graver, en 1668, le portrait du grand chancelier

Séguier, d'après N. de Platte-Montagne, lui fit abandonner ce projet... Pitau y prit d'autant plus de soin qu'il le faisoit en concurrence et qu'il estoit bien aise de faire connoistre à Nanteuil que, si d'autres que luy n'avoient point encore entrepris de pareils portraits, c'étoit moins faute d'en être capables que le manque d'occasion ». Pitau n'était pas moins de force à briller presque sans concurrence où il s'abandonnait à sa nature. C'est le cas dans sa grande estampe de l'*Annonciation*, d'après Philippe de Champagne, non seulement son œuvre capitale, mais un chef-d'œuvre de la gravure, brillant par une complète excellence de la forme, une superbe entente de l'effet et une rare maîtrise du burin. Le cuivre de ce superbe ensemble est déposé à la chalcographie du Louvre.

Quand Gérard Edelinck (voir ce nom) arriva à Paris, ce fut de Pitau qu'il reçut le complément d'éducation qui devait, au bout de peu d'années, faire de lui le premier des représentants de la gravure en France. Lui-même reconnaissait devoir beaucoup aux enseignements de Pitau, que, par erreur, dans ses *Merveilles de la gravure*, M. Duplessis représente comme ayant eu pour guide son disciple. La fécondité de Pitau est remarquable, alors surtout qu'on tient compte de l'importance et du fini de ses estampes. Leur nombre approche de la centaine, chiffre considérable, car il mourut, à peine âgé de 39 ans, le mercredi des Cendres 1671.

Très recherché, il retraça, d'après divers artistes, les traits de nombreux personnages de haute situation, outre qu'il sauva de l'oubli le nom de plus d'un peintre dont la valeur n'eût point suffi à conquérir l'immortalité.

A la veille de sa mort, vaincu par la maladie, il gravait, d'après Claude Lefèvre, un grand portrait de Louis XIV, auquel Gérard Edelinck mit la dernière main. D'autres portraits du monarque, de la reine et du dauphin, d'après Baubrun, avaient précédé. Plusieurs des planches qu'il laissait inachevées furent terminées par Pierre van Schuppen.

Le Brun, grand admirateur du talent de Pitau, fit, selon Mariette, de vives instances pour l'attacher à son service, lui offrant un logement aux Gobelins; ses efforts restèrent infructueux. Au cours de l'année 1664, Pitau fit un séjour à Anvers, et, sous cette date, grava le portrait de l'évêque Ambroise Capello, travail de portée secondaire. Fiancé à Madeleine de Vadder, il se maria à Notre-Dame, à Anvers, le 7 février 1665, emmenant à Paris sa jeune épouse.

Nicolas Pitau laissa un fils, Nicolas comme son père, né à Paris en 1670, mort dans la même ville en 1724. Ce second Nicolas mania à son tour le burin, mais ne fut point l'élève de son père, mort peu de mois après sa naissance.

Formé par Gérard Edelinck, il promettait, dit Mariette, d'être son meilleur élève. « Il coupait bien le cuivre; la couleur de son burin était agréable; l'on ne peut juger par quelques-uns des ouvrages qu'il a faits dans sa jeunesse, surtout par le portrait de M. de Bourdaloue, qu'il grava en 1704, d'après Largillière, qui est ce qu'il a fait de mieux. Mais l'amour du plaisir de la table, auquel il se livra tout à fait, luy donna peu à peu de l'indifférence et

du dégoût pour le travail, et non seulement l'empêcha de faire de plus grands progrès, mais luy fit insensiblement oublier ce qu'il avait pu acquérir de connaissances, de façon qu'il devînt, sur la fin de sa vie, un assez médiocre graveur ». Ainsi s'exprime Mariette. Il ne faut pas confondre les œuvres de ce second Nicolas Pitau avec celles de son père, erreur assez fréquente.

Le portrait de Bourdaloue, par exemple, bien que daté de 1704, est repris par Le Blanc comme étant de Pitau l'aîné. C'est, du reste, un morceau de valeur, comme le sont aussi plusieurs autres estampes du même artiste.

Mêmes sources que pour le précédent article. — Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t. III.

PLAS (Pierre VANDE), peintre, né dans les provinces septentrionales des Pays-Bas, mort à Bruxelles entre 1647 et 1661. L'artiste est renseigné par Corn. De Bie en termes élogieux. Il aurait, selon cet auteur, donné des preuves multiples de son mérite à Bruxelles et dans d'autres villes. Né en Hollande, assure le même historien, il finit ses jours à Bruxelles. C'est au Musée de la capitale que se trouve l'unique échantillon de son pinceau connu jusqu'à ce jour. Dans une toile assez vaste, autour de la Vierge et de l'enfant Jésus, sont groupés, au nombre de dix, les doyens ou les syndics d'une corporation de métier, figures de grandeur naturelle. La signature *P. v. Plas* et la date, 1647, figurent au bas de ce morceau d'incontestable valeur picturale. Le catalogue officiel ajoute qu'une seconde production du même peintre est renseignée par les inventaires. Elle représentait, comme la précédente, un tableau de confrérie, mais est demeurée introuvable. Le tableau de la Vierge justifie les éloges de De Bie. Les portraits des doyens donnent une idée fort avantageuse du talent de leur auteur. Les têtes sont vivantes, bien construites, pleines de caractère et, en outre, d'individualité remarquable. Il y a moins de bien à dire de la figure de la Vierge.

D'après le catalogue, encore, Vande Plas serait né à Bruxelles vers 1595 ; il y aurait été admis à la Gilde des peintres en 1610, comme élève de Ferdinand de Berdt et ensuite comme maître, en 1619. « Par ces indications certaines », ajoute M. Ed. Fétis, « nous sommes fixés sur le lieu et l'époque de naissance de Vande Plas ainsi que sur l'orthographe de son nom. Nous voyons qu'il n'y a aucun rapport entre Vanden Plas de Bruxelles et les Vander Plas ou Plass de Hollande ». Cette dernière assertion est entièrement conforme à la vérité. Le *Livre des peintres de Bruxelles* renseigne, en effet, François Vanden Plas, fils de Josse, alors que De Bie, en mesure d'être bien renseigné, nous parle de Pierre Vande Plas, et que la toile même du Musée de Bruxelles porte, nous l'avons dit, la signature P. V. Plas.

Nous ajoutons que ni Mensaert, dans le *Peintre amateur et curieux*, ni J.-B. Descamps, dans le *Voyage pittoresque*, où sont relevées toutes les œuvres d'art existant à Bruxelles au milieu du XVIIIe siècle, ne signalent la moindre peinture de Plas. Il nous faut donc, jusqu'à preuve contraire, envisager l'artiste comme né en Hollande. A Haarlem, dit Balkema. Ceci encore est pure hypothèse, attendu que M. Van der Willigen, dans ses *Artistes de*

Haarlem, livre excellent et consciencieux, ne renseigne pas un seul maître du nom D. van Plaes, le peintre hollandais, né en 1647 et mort en 1704, était de l'école d'Amsterdam.

PLATTENBERG (Mathieu VAN), peintre et graveur, connu surtout comme « Plate Montagne », « Montaigne » et même « van Platten », né à Anvers le 15 août 1606, mort à Paris en 1660. Bien qu'ayant signé diverses estampes du prénom de Mathieu, l'artiste, selon M. Robert Dumesnil, se serait appelé Michel. L'erreur est ici manifeste, attendu que plusieurs actes authentiques, relevés par A. Jal et reproduits dans son *Dictionnaire critique*, portent indistinctement Mathieu. Mariette, en mesure d'être bien renseigné, à ce qu'il semble, le fait de bonne heure arriver à Paris, après avoir été à Anvers l'élève d'André van Ertvelt (voir ce nom), excellent peintre de marines, genre où s'est distingué aussi Plattenberg. D'autres biographes lui donnent pour maître Fouquières (voir ce nom). Les deux artistes furent, effectivement, très liés; mais, étant du même âge, on doit les envisager plutôt comme compagnons d'études. Plattenberg n'est pas inscrit au registre de la Corporation anversoise de Saint-Luc; il n'y a donc point d'information officielle sur son apprentissage. On peut lire dans nombre d'ouvrages qu'il fit en Italie un long séjour, particulièrement à Florence, où il fut l'ami et quelque peu l'élève de Jean Asselyn. De fait, plusieurs eaux-fortes du maître semblent inspirées de la nature méridionale; c'est, en outre, dans les galeries italiennes que se rencontrent presque exclusivement les toiles de « van Platten ». Ceci n'empêche que nous ne croyons pas à un séjour prolongé du peintre par delà les Alpes. L'abbé Lanzi lui-même (*Histoire de la peinture en Italie*) n'hésite pas à écrire : « Je trouve encore un Niccolo de Plate Montagne, vanté par le Félibien comme peintre de marines, et qui mourut vers 1665 ou environ. Dans d'autres temps, j'ai avancé que celui-ci pouvait être le même qui s'était signalé en Italie par un si grand nombre de peintures; je dois aujourd'hui rétracter cette opinion ». Une chose demeure certaine, c'est que, dans une lettre à Saint-Gelais, mentionnée par A. Jal, Nicolas Vleughels, gendre de van Plattenberg, rapporte que son beau-père, en arrivant à Paris, fit d'abord des dessins pour les brodeurs et n'abandonna ce travail que quand la mode en eut fait délaisser l'usage. Mariette nous apprend, d'autre part, que ce fut à Juste van Egmont (voir ce nom), l'excellent portraitiste flamand, fixé à Paris, que « Plate Montagne » dut de se produire comme peintre. Il le fit d'ailleurs avec grand succès, fut de l'Académie, à sa fondation, en 1648, et « Peintre du Roy, pour les mers ». C'est sous ce titre que nous le trouvons inscrit, en 1650, comme marguillier de la Nation flamande, établie à Saint-Hippolyte. En 1659, il obtint de Louis XIV des lettres de naturalité; il mourut le 19 septembre de l'année suivante.

Plate Montagne avait épousé Catherine Morin, sœur — A. Jal dit nièce, mais, croyons-nous, à tort, — du célèbre graveur. Liés d'une étroite amitié, les beaux-frères vécurent ensemble, se livrant tour à tour à la peinture et

à la gravure. Plusieurs des paysages de Morin offrent une grande analogie avec ceux de Plate Montagne. Ce fut Morin, aussi, qui édita les eaux-fortes de son beau-frère. Van Plattenberg, ou plus justement de Plate Montagne (il n'est connu dans les arts que sous ce dernier nom), eut de son mariage avec Catherine Morin deux filles, dont Catherine, la cadette, fut l'épouse de Nicolas Vleughels, à son tour peintre du roi, et un fils Nicolas de Plate Montagne, né à Paris le 19 novembre 1631, y décédé le 25 décembre 1706. Il fut l'élève de Philippe de Champagne, se distingua comme portraitiste et, de même que son père, fut membre de l'Académie. Des œuvres de Mathieu de Plate Montaigne aucune ne figure dans les Musées de France. Pour le juger comme peintre, il faut aller en Italie ou en Allemagne, où, du reste, ses toiles ne se rencontrent pas fréquemment. Celles que nous connaissons, tant au Musée d'Augsbourg qu'aux Offices, à Florence, et au Studi, à Naples, représentent des mers agitées, où se traduit l'influence de van Ertvelt. Le coloris est en général très sombre, ce qui peut être l'effet du temps. Les eaux-fortes du maître, décrites par M. Robert Dumesnil, sont au nombre de trente, en y comprenant une pièce restée inconnue à l'iconographe français et décrite au Supplément, tome XI, de son précieux ouvrage. Jugé par ces productions, leur auteur mérite d'occuper une place fort distinguée parmi les représentants du genre. Ses motifs sont choisis avec goût, rendus avec finesse et dextérité. Séb. Barras a reproduit, en manière noire, deux tempêtes d'après des tableaux de notre artiste, ayant fait partie de la célèbre collection Boyer d'Aguilles, publiée en gravure par Jacques Coelemans (voir ce nom). Le texte attribue ces peintures à Renaud Montagne, dit « de Venise ». Ce Rinaldo de la Montagna aurait été Hollandais, et serait mort à Padoue, selon Malvasia, qui le représente comme ayant été le collaborateur du Guide, à Bologne. La Galerie des Offices, à Florence, possède le portrait de Mathieu van Plattenberg, peint par lui-même. L'artiste y figure sous le nom de « van Platten ».

P.-J. Mariette, *Abecedario*, publié par A. de Montaiglon et de Chennevières, dans les *Archives de l'Art français*. — Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, trad. Dieudé. Paris, 1824, t. II, p. 248. — A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — Robert-Dumesnil, *Le Peintre-graveur français*, t. V, p. 107; t. XI, p. 207. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers*. Anvers, 1874-1875, p. 153.

POELMAN (Pierre-François), peintre, né à Gand le 7 février 1801, mort dans la même ville le 26 août 1826. Élève du peintre H. Van der Vin, il débuta, à l'âge de 16 ans, par un tableau de fruits, d'après une peinture de Guil. van Aelst, appartenant à son maître. Ses œuvres personnelles furent des portraits de petite dimension, des intérieurs et surtout des vues de ville, genre auquel il dut les principaux succès de sa brève carrière. Les collections gantoises conservent de lui d'intéressantes peintures où se traduit la physionomie de la cité flamande avant les transformations survenues au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. L'exemple de J.-F. de Noter (voir ce nom) ne fut, sans doute, pas étranger à la direction donnée à ses études par le

jeune Poelman. En 1820, il exposait une *Vue de l'église Saint-Michel et de ses environs,* à laquelle succéda une *Vue de l'église Saint-Nicolas et du Marché-aux-Grains.* Plus tard, encore, vint la *Place Sainte-Pharaïlde,* dernière création de l'artiste. On voit de lui, au Musée d'Amsterdam, une *Vue de l'Hôtel de ville d'Audenarde,* avec des Cosaques sur la place. Ce tableau est daté de 1824. De la même année datent une vue des « ruines » de la *Chapelle du Saint-Sang,* à Bruges, ainsi qu'une *Vue d'ensemble du quai Saint-Michel avec le Pont-aux-Herbes,* à Gand. Ces tableaux furent exposés en 1824. Poelman travailla aussi à Mons. On vit de lui, au Salon de Gand, en 1823, une *Vue de la rue de Nimy,* œuvre qui devint la propriété d'un collectionneur gantois notable, M. Van Huffel. C.-F. Piron, qui fut l'ami de Poelman, assure que le jeune artiste fut exploité par un spéculateur dont il espérait épouser la fille. Ce projet ayant manqué, le pauvre garçon en mourut de chagrin. Après sa mort, les créations de son pinceau se vendirent un bon prix.

Piron, *Algemeene levensbeschryving der mannen en vrouwen van België.* — Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*

POINDRE (Jacques DE), peintre, né à Malines en 1527, mort, sans doute en Danemark, en 1570. Élève de son concitoyen et beau-frère Marc Willems, issu de l'école de Michel Coxcie, Poindre est renseigné par Van Mander comme bon portraitiste. Le même historien mentionne de lui, avec éloge, une *Crucifixion,* tableau d'autel où, suivant l'usage du temps, étaient introduits de nombreux portraits, sans doute ceux des membres de quelque confrérie malinoise. La ville natale du peintre ne possède plus, actuellement, aucun échantillon de son mérite. Chose non moins curieuse, les galeries danoises, car de Poindre travailla pendant plusieurs années en Danemark, n'ont, semble-t-il, gardé aucune œuvre de son pinceau. Van Mander assure qu'il voyagea aussi en Orient. Nous avons eu l'occasion de rencontrer, appartenant à un marchand parisien, une *Tête d'évêque* et un autre morceau du même genre, provenant tous deux de la collection du comte de la Béraudière. La première de ces toiles était signée *Jacobus Pfynder* et datée de 1563. La peinture offrait une analogie prononcée avec celle de Frans Floris. Le prélat y était représenté à mi-corps, coiffé de la mitre, tenant la crosse et levant la main droite pour bénir. L'autre morceau, très proche du précédent, représentait un homme d'église également. C'étaient, croyons-nous, des têtes de fantaisie. Nous ignorons ce qu'elles sont devenues. Le peintre Guillaume de Vos, dont Van Dyck nous a laissé un magnifique portrait, gravé à l'eau-forte, fut, en 1559, l'élève de de Poindre.

Van Mander, édition Hymans, t. I, p. 260. — *Courrier de l'Art.* Paris, 1883, p. 351. — Emm. Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines,* 1876, t. I, p. 222.

POL DE LIMBOURG, miniaturiste, de son nom patronymique Manuel, peut-être Malouel, né dans le dernier quart du XIVe siècle, probablement sur les bords de la Meuse. Conjointement avec un frère, Jean « Jeannequin »

de Limbourg, Pol travailla à Paris, dès les premières années du XVe siècle, pour Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. A la mort de ce prince, il fut attaché à la maison de Jean de France, duc de Berry, et résida à Bourges, où travaillèrent, également, ses frères Jean, prénommé, et Hermann, lequel fut aussi orfèvre. Les œuvres de Limbourg ont été identifiées trop récemment pour permettre une détermination rigoureuse de la part revenant à chacun des frères, dans les précieux travaux où leur talent fut associé. En 1416, ils avaient exécuté, pour le duc de Berry, « de très riches *Heures*, très richement historiées et enluminées », évaluées à 500 livres, somme considérable, pour le temps. M. Léopold Delisle a pu, avec sa sagacité ordinaire, rapporter cette mention à une admirable suite de miniatures achetées à Gênes par le duc d'Aumale et, avec le reste de sa précieuse donation, passées à l'État français. Le manuscrit en question se conserve au château de Chantilly. Ses exquises miniatures, à pleine page, représentent les scènes principales du Paradis terrestre, *La Chute de l'homme, La Présentation au Temple, La Chute des Anges, Le Couronnement de la Vierge, Les Tavaux des Mois*, etc. « L'art du moyen âge n'a rien produit de plus achevé », dit M. Léopold Delisle, « que le tableau des faucheurs et des faneuses, que celui des deux paysans, dont l'un herse la terre et l'autre jette la semence, que celui du sanglier déchiré par des chiens, dans une clairière de forêt. L'intérêt de ces peintures est encore singulièrement relevé par les représentations de châteaux qui en forment les derniers plans et qui, pris isolément, constituent des documents topographiques et archéologiques d'une valeur tout à fait exceptionnelle ». Un auteur plus récent, M. Georges Hulin, dit, de son côte, que « certains tableaux sont à mettre hors pair » et nomme, en première ligne, le *Couronnement de la sainte Vierge*, « qui devrait, depuis longtemps, jouir d'une célébrité universelle, étant digne de prendre place parmi les plus belles œuvres d'art de tous les temps ».

Un intérêt tout particulier s'attache aux représentations de châteaux, de palais : Vincennes, le Vieux-Louvre, la Sainte-Chapelle, Poitiers, etc., introduites par les peintres dans les sujets des *Mois*. Toutes ces vues ont été prises d'après nature et constituent, dès lors, une véritable source historique. M. L. Delisle, à l'appui de ses justes éloges, reproduit quelques-unes des plus belles pages des *Heures* de Chantilly. Elles établissent un rapport intime de composition avec le célèbre Bréviaire Grimani, dont plusieurs miniatures ne sont que des copies textuelles des *Heures* susdites.

Pol de Limbourg et ses frères semblent avoir joui d'une haute situation à la Cour de Jean de France. Le duc de Berry avait attribué à son peintre un vaste hôtel situé non loin de Notre-Dame de l'Affichault, à Bourges. Les inventaires de la maison du duc établissent que les trois frères furent l'objet de ses largesses et qu'en retour ils faisaient à leur maître de fort riches présents, à titre d'étrennes. C'est ainsi qu'en 1414 une salière d'agate, montée en or, est offerte, de leur part, à Jean de France. Pol de Limbourg était marié. Sa femme appartenait à la meilleure bourgeoisie berrichonne. Elle était veuve et remariée en 1433.

La Bibliothèque Nationale à Paris, la bibliothèque Bodléienne à Oxford possèdent divers manuscrits attribués à Pol et à Jean de Limbourg.

Alph. Wauters, *Recherches sur l'histoire de l'école flamande de peinture avant et pendant la première moitié du XVe siècle*. Bruxelles, 1883. p. 60 *(Bulletin de l'Académie royale de Belgique)*. — Léopold Delisle, *Les livres d'heures du duc de Berry*. Paris, 1884 *(Gazette des Beaux-Arts)*. — Waagen, *Art treasures*, t. III, p. 76. — Gauchery et de Champeaux, *Les travaux d'art exécutés pour Jean de France, duc de Berry, avec une étude biographique sur les artistes employés par ce prince*. Paris, 1894; in-4°. — Georges Hulin, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry, par Pol de Limbourg et ses frères*. Gand, 1903. — J.-W. Bradley, *A dictionary of miniaturists, etc.* Londres, 1888, t. II.

POORTEN (Henri-Joseph-François VANDER), peintre, dessinateur et graveur, fils d'Antoine et d'Anne-Marie Kets, né à Anvers le 29 février 1789, mort dans la même ville le 6 avril 1874. Élève, pour la figure, de Guill. Herreyns (voir ce nom), il s'adonna ensuite à l'étude du paysage sous Henri Myin, dont il adopta le genre. C'est comme paysagiste que furent remportés les seuls succès de sa carrière, plus féconde que brillante. Des biographies ont affirmé qu'il existe à Notre-Dame d'Anvers une page religieuse de Vander Poorten. C'est une erreur. S'il pratiqua la figure, ce fut d'une manière accessoire; les eaux-fortes où il introduisit cet élément dénotent à suffisance que sa vocation était ailleurs. Les paysages de Vander Poorten, en revanche, si l'on se reporte au temps de leur production surtout, doivent un charme particulier à une exécution consciencieuse, mise au service d'une conception aimable de la nature et d'un choix heureux de motifs. On y constate l'influence d'Ommeganck. Bien qu'en majeure partie les sites de Vander Poorten soient pris aux environs d'Anvers, les parties accidentées de la Belgique, l'Allemagne, la France lui procurèrent l'occasion de pages riantes, accueillies avec faveur à leur apparition. A dater du premier Salon organisé à Anvers par la Société d'encouragement des beaux-arts, en 1813, Vander Poorten compte parmi les participants réguliers aux expositions de la Belgique et de la Hollande. Ses œuvres y paraissaient rarement sans succès. A Gand, en 1814; à Bruxelles, en 1815; à Anvers, en 1816, la palme lui échut dans les concours ouverts pour un prix de paysage à l'occasion des expositions triennales. Le Musée de Gand conserve encore l'épreuve couronnée en 1814. Apprécié comme professeur, il eut, à la longue, un des ateliers les plus suivis d'Anvers. On cite parmi ses élèves Moerenhout (voir ce nom); Marinus, qui fut directeur de l'Académie de Namur; Rosseels, qui dirigea celle de Termonde; Ild. Stocquart, Laur. Redig, et d'autres moins connus. Oublié d'ailleurs comme peintre, Vander Poorten a survécu comme graveur à l'eau-forte. Ses planches, aux motifs bien choisis, sont traitées dans le système ancien, celui des petits maîtres hollandais : Waterloo, Everdingen, etc. La date la plus reculée que nous relevions sur les travaux de cette classe est celle de 1840; la plus récente le millésime de 1861. Les œuvres à l'eau-forte de Vander Poorten alternèrent avec quelques gravures sur pierre. On peut considérer ces dernières comme de fort remarquable

venue, le procédé se prêtant à peine aux usages artistiques. On connaît, enfin, de Vander Poorten quelques aquatintes réussies. Ces divers travaux sont signés *H. V. D. Poorten*, ou encore H. V. D. P. Une lithographie, assez développée, nous donne une vue des environs de Grenoble. Vander Poorten, au moment de sa mort, avait dès longtemps déposé le pinceau. Son portrait, lithographié par J.-J. Eeckhout en 1820, fait partie de la collection des *Artistes du royaume des Pays-Bas*.

Siret, *Dictionnaire des peintres*. — Van den Eynden et Van der Willigen, *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*. Amsterdam, 1842, t. III et IV. — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle*, 1879. — H. Havard, *Animaux et paysages, suite d'eaux-fortes par H. Vander Poorten, précédée d'une notice biographique*. Paris, A. Lévy, 1874; in-4°.

POPELIER (Antoine), peintre flamand du XVIe siècle, dont le nom, devenu en Espagne Antonio Pupiler, a laissé trace dans les annales de l'art de ce pays. Popelier, reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc à Anvers, en 1550, passa au service de Philippe II le 12 juin 1556. A cette date, le roi mande de Bruxelles à son trésorier, Domingo de Orbea, qu'il a engagé pour son peintre Antonio « Pupiler », lequel, en compagnie d'un aide, se rendra en Espagne, moyennant un salaire annuel de 350 écus, pour y exécuter les travaux qu'il plaira au roi de lui confier. Ainsi fut fait. Au bout de peu d'années, cependant, le peintre se plaignit de l'insuffisance de sa pension. La dureté des temps ne lui permettait pas de se maintenir à si faibles ressources. Une ordonnance du 7 juillet 1562 intervint alors pour faire calculer à 900 maravédis l'écu la pension de Pupiler. Au mois de mai 1567, il reprenait le chemin des Pays-Bas, chargé par le roi de copier, à Louvain, un retable non spécifié. L'absence de l'artiste devait être de neuf mois, sans interruption de gages. On ignore si, à l'expiration de ce terme, Popelier retourna en Espagne. Aucune de ses œuvres n'est actuellement connue. Celles qu'il créa pour Philippe II semblent avoir péri toutes dans l'incendie du Pardo. En 1621, à Bruxelles, Nicolas « Popluer », *étranger*, est reçu apprenti sculpteur. C'était sans doute un petit-fils de Pupiler.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives historiques de la Gilde anversoise de Saint-Luc*, t. I, p. 69. — Cean Bermudez, *Diccionario historico de las mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV, p. 136.

POTTER (Éleuthère DE), peintre, sculpteur et dessinateur, né à Bruxelles le 7 janvier 1830, mort à Pise (Italie) le 25 mars 1854. Il était fils de Louis-Joseph de Potter, membre du Gouvernement provisoire. Formé dans l'atelier de Navez, ami de son père, il ne pouvait manquer, sous cette direction, de s'imprégner des principes qui, pour lors, régissaient l'enseignement des beaux-arts, particulièrement à l'Académie de Bruxelles. Durant plusieurs années, le jeune Éleuthère remporta des prix dans les cours supérieurs du dit établissement. Il débuta par un portrait de femme, au Salon de 1848. Représenté au mémorable Salon de 1851 par trois œuvres picturales : *Rachel pleurant ses enfants, Jésus tenté par le démon* et le portrait de son

père, il exposait, en outre, un bas-relief : *Patrocle suppliant Achille de lui prêter ses armes*. Le succès alla surtout à cette dernière production. Le portrait de Louis de Potter, daté de 1850, et que l'on a revu à l'Exposition centennale de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles en 1900, était une création déjà mûrie, d'un caractère grave et d'étude fouillée, la plus intéressante des nombreuses effigies de l'homme politique. On revit en même temps le portrait d'Éleutère par lui-même, reproduit en gravure après sa mort.

Le *Patrocle*, accueilli avec faveur au Salon de 1851, fut le prélude d'une série de compositions dans le goût antique, publiées l'année suivante sous le titre : *Odyssée; quinze sujets composés par Éleutère de Potter, gravés par D. Desvachez*. Le recueil porte une dédicace à Navez. Mais, de même que, en d'autres temps, Ingres avait voulu s'affranchir de la tutelle de David, l'auteur se relâchait du rigorisme de son maître pour s'inspirer, chose naturelle en l'occurrence, des compositions de Flaxman. Une lettre adressée à sa famille, au cours d'un voyage en Italie qu'il venait d'entreprendre, nous le montre vouant son étude aux primitifs de la sculpture florentine et médiocrement passionné pour Raphaël et Michel-Ange. « Ce qu'on nomme les classiques me laisse froid », écrit-il; « je crois que le règne de ces derniers est décidément passé ». Un ensemble de compositions tirées d'Apollonius de Rhodes, de Musée, d'Oppien, de Virgile, publié après sa mort : *Vingt et un sujets puisés dans les petits poèmes grecs et dans l'Énéide* (Bruxelles, 1856), montre, avec une personnalité accrue, un style plus large, plus affranchi des influences d'école.

De complexion délicate, de Potter ne devait point vivre assez pour réaliser les bien légitimes promesses de ses débuts. Le 25 mars 1854, sa famille, accourue à son chevet, recueillait le dernier soupir du jeune artiste. Sa dépouille repose dans le poétique milieu où s'étaient écoulées les plus belles années de sa brève carrière, au Campo Santo Nuovo, à Pise.

Le douloureux événement eut en Belgique un retentissement profond. A la distribution des prix de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, le secrétaire, Alexandre Henne, se fit, en termes émus, l'écho des regrets unanimes causés par la fin prématurée de l'artiste sur qui s'était concentrées non moins d'espérances que d'affections. Indépendamment d'une notice écrite par son père et placée en tête des vingt et un sujets prémentionnés, Eug. Van Bemmel, dans la *Revue trimestrielle* de 1857, consacra à Éleuthère de Potter des pages fort intéressantes. Nos informations sont, en majeure partie, puisées à cette source. Plusieurs camées, exécutés d'après des compositions de de Potter, ont été légués par sa mère à la Bibliothèque royale.

Eug. Van Bemmel, *Artistes belges contemporains : Éleuthère de Potter* (*Revue trimestrielle*, t. XIV, 1857, p. 324). — Souvenirs personnels.

POURBUS (François), peintre, fils de Pierre, qui suit, et d'Anne Blondeel, né à Bruges en 1545, mort à Anvers le 19 septembre 1581. Ayant reçu de son père les rudiments de l'art, il se fit ensuite admettre, à Anvers,

dans l'atelier de Frans Floris (voir ce nom), alors le chef incontesté de l'école flamande. Il y fit de rapides progrès. Floris avait coutume de dire sur un ton jovial, en le désignant : « Celui-ci sera mon maître ». Ce fut au jeune Pourbus que devait échoir, à sa mort, la tâche de terminer les œuvres qu'il laissait inachevées. Van Mander ne loue pas moins l'aimable caractère de François Pourbus que l'excellence de son art. D'ailleurs, très appliqué à l'étude, il avait, fort jeune encore, donné des preuves d'un sérieux talent. L'historien de la peinture flamande mentionne de lui un *Paradis terrestre*, où plantes et animaux étaient rendus d'une manière surprenante. Des paysages de lui figuraient dans la Galerie impériale à Vienne. Le même auteur rapporte que, en 1566, conséquemment âgé de 21 ans, le jeune Pourbus avait projeté de se rendre en Italie dans le but d'y poursuivre ses études. Il le vit même arriver à Gand, chez son maître, Lucas d'Heere, tout équipé pour le voyage. Seulement, ayant repris le chemin d'Anvers, le jeune homme ne trouva point, au moment du départ, la force de se séparer de celle qu'il aimait : Suzanne, la fille de Corneille Floris, frère de son maître. Il se fixa donc à Anvers, sans renoncer toutefois à la qualité de bourgeois de Bruges, et s'y maria On le trouve inscrit comme franc-maître à la Gilde de Saint-Luc en 1569. « Plus habile que son père », dit M. Paul Mantz, « il n'a pas sa candeur touchante. Il appartient davantage à l'esprit du XVIe siècle. Sans avoir mis le pied en Italie, il a connu d'une manière indirecte les élégances du style ultramontain. Comme son père, il fut un portraitiste exact et sincère. Il prit souvent plaisir à introduire dans les compositions qu'il peignit pour les églises les effigies de ses contemporains ». Ses portraits, traités à une plus grande échelle que ceux de son père, les égalent certainement en conscience et en grandeur de style. Ils se soutiennent parfois sans faiblir à côté de ceux d'Antonio Moro (voir ce nom). Dans ses pages religieuses, il se ressent de l'esprit de l'époque et, dans une forte mesure aussi, de l'enseignement de Frans Floris. Il en est, peut-on dire, le continuateur. A Saint-Martin, de Courtrai, existe de lui un triptyque représentant *La Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres*, avec, sur les volets, *La Création de l'homme*. C'est un morceau d'effet remarquable. Plus célèbre est sa peinture de Saint-Bavon à Gand, *Le Christ parmi les docteurs*. Chose bizarre, le peintre y introduit une quantité de personnages du XVIe siècle : Charles-Quint, Philippe II, Viglius, — lequel commanda le tableau, — Frans Floris. On y trouve également l'image de son père et la sienne. Les volets, à l'intérieur, représentent la *Circoncision* et le *Baptême du Christ*. A l'extérieur, partie capitale de cet ensemble, *Viglius ab Aytta*, prévôt de Saint-Bavon, revêtu de la chape, agenouillé devant le Sauveur qui lui donne sa bénédiction. Cette peinture, datée de 1571, fut jugée digne du Louvre par les commissaires de la République française. Elle resta à Paris jusqu'à la chute de l'Empire. Dans la salle du chapitre de la cathédrale se conserve un ensemble de quatorze panneaux de la *Légende de saint André*, patron de la Toison d'or. Il est daté de 1572. La principale des pages religieuses de François Pourbus est au Musée de Dunkerque. C'est un triptyque mesurant en lar-

geur 3m45, en hauteur 2m50, et représentant le *Martyre de saint Georges*. Les figures sont de grandeur naturelle. La composition, fort mouvementée, est d'un beau style. Van Mander avait beaucoup admiré cette peinture, exposée, dit-il, dans l'atelier du père de l'auteur, à Bruges, chose assez surprenante, l'œuvre étant datée de 1577, conséquemment d'une époque où François Pourbus habitait Anvers. A en croire le véridique historien, le retable avait été, dès l'origine, destiné à l'église de Dunkerque, ce que ne confirme point Forestier, d'après lequel, au contraire, ce fut par dépit que le peintre le céda, au prix de 1,500 livres seulement, à l'église Saint-Éloi, n'ayant pu en obtenir, à Bruges, le prix demandé. En fait, le marché se conclut en 1578. Jusqu'en 1858, le retable resta à Saint-Éloi. La ville de Dunkerque l'acquit, en 1864, au prix de 40,000 francs. Un tableau de moyenne grandeur, *La Résurrection de Lazare*, appartient à la cathédrale de Tournai. Il est daté de 1573, non de 1575, comme l'impriment divers auteurs. Nous rappelons, en passant, que l'année précédente Corneille Floris, le beau-père du peintre, avait érigé dans le même temple son fameux jubé. Encore de 1573 date le *Saint Mathieu inspiré par un ange*, au Musée de Bruxelles. Des créations importantes du pinceau de Fr. Pourbus se voient au Musée de Gand. C'est, en premier lieu, un triptyque de figures demi-nature, représentant le *Prophète Isaïe prédisant à Ézéchias sa guérison prochaine*. Sur l'un des volets, *La Crucifixion ;* sur l'autre, un magnifique portrait de Jacques del Rio, abbé de Baudeloo, sous la protection de saint Jacques de Compostelle. Vient ensuite un retable composé de trente petits panneaux, peints sur les deux faces, de sujets tirés de l'Évangile, servant de complément au panneau principal, *La Cène*, en figures presque de grandeur naturelle. Un moine franciscain est agenouillé à l'avant-plan. Le croquis de cette composition est au Cabinet des Estampes à Paris. Toujours au Musée de Gand, nous rencontrons un petit *Crucifiement*, daté de 1576. Si ces diverses créations fournissent la preuve irrécusable d'une très grande somme d'habileté, elles ne suffisent point toutefois à faire de leur auteur une figure d'avant-plan parmi les maîtres de l'école flamande. Dans le portrait, en revanche, il compte peu de rivaux entre les artistes qui, au XVIe siècle, se signalèrent dans cette branche importante. Au Musée de l'État, à Bruxelles; au Musée de l'Académie, à Venise; au Musée de l'Académie, à Vienne; au Musée d'Amsterdam; à Vienne, dans les collections Lichtenstein et Czernin; au Musée national de Budapesth, se rencontrent de lui des productions admirables en ce genre. Entre tous, cependant, il faut citer le portrait d'ensemble de la famille Hoefnagel, faisant partie de la collection Camberlyn d'Amougies, au château de Pellenberg (Brabant). Vingt personnages : dix hommes, huit femmes et deux enfants sont rassemblés dans un salon, autour d'une épinette touchée par une dame; d'un luth et d'un théorbe tenus par deux hommes. A droite, un couple danse; au second plan, un jeune homme partage un gâteau avec une jeune femme, tandis qu'une autre, placée près d'eux, semble lever, à leur santé, une coupe de vin. Les personnages, un peu plus petits que nature, sont vêtus avec une élégance de bon goût. La scène est empreinte d'une cordialité pleine de charme, en même temps que

d'une dignité où se révèle un milieu de bonne compagnie. Les têtes sont admirables de vérité et de distinction. Il s'agirait, d'après une tradition de famille, des fiançailles du fameux cosmographe et miniaturiste Georges Hoefnagel, d'Anvers, avec Suzanne van Onssen. L'œuvre daterait ainsi de 1571. Elle mesure, en largeur, 2m13; en hauteur, 1m50. On lit dans le journal de Constantin Huygens, fils du poète et secrétaire du stadhouder Guillaume III, à la date du 28 août 1696 : « 'S mergens was tot neef Hoefnagel, die my was komen besoecken, en verruylde aan hem paarden tegen schilderyen, te weten : myn Engelsch ry-peerd dat verleden voorjaer te London gekocht hadden, met een sael, voor een schilderije van Pourbus van het geslacht van Hoefnagel daer grootmoeder Huygens in quam, hebbende een papagaey op haer hand en omtrent 15 à 16 jaeren ». Soit : « Le matin, je fus chez le cousin Hoefnagel qui m'était venu voir. Troqué avec lui des chevaux contre des peintures, notamment mon cheval de selle anglais, acheté au printemps dernier à Londres, avec sa selle, contre un tableau de Pourbus de la génération des Hoefnagel, où paraît grand'mère Huygens, âgée de 15 à 16 ans, tenant un perroquet ». Effectivement, parmi les jeunes filles présentes à la fête, il en est une qui tient sur la main une perruche verte. Cette dame fut, plus tard, l'épouse de Chrétien Huygens, secrétaire du Taciturne. Cette remarquable peinture, un des chefs-d'œuvre de l'art du portrait dans les Pays-Bas au XVIe siècle, resta jusqu'en 1785 dans la famille de Wassenaer à laquelle sont alliés les Camberlyn. Les Hoefnagel adhéraient au protestantisme. Pourbus, aussi, mourut dans cette religion, comme il résulte de son testament, publié par M. F.-J. Van den Branden. Les circonstances de sa mort sont assez curieuses. Porte-enseigne de la garde bourgeoise d'Anvers, fatigué par une sortie où il avait, selon la coutume d'alors, énergiquement brandillé sa bannière, il s'endormit au corps de garde, non loin d'un égout ouvert. Les émanations délétères furent cause d'un empoisonnement du sang, dont l'issue devait être fatale. Il expira le 19 septembre 1581, à peine âgé de 35 ans, laissant un fils, François (voir ci-après), issu de son mariage avec Suzanne Floris. Il s'était remarié en 1578. Sa veuve devint l'épouse du peintre Hans Jordaens (voir ce nom), qu'elle suivit à Delft, où il mourut en 1604. Un portrait gravé de François Pourbus figure dans le *Theatrum honoris* de H. Hondius. Un portrait exposé comme le sien, aux Offices de Florence, ne peut être tenu pour authentique. Il est daté de 1591 et, de plus, représente un homme âgé de 49 ans.

C. Van Mander, *Schilderboeck*, traduction Hymans. Paris, 1884, t. II, pp. 20 et suiv. — Kervyn de Volkaersbeke, *Les Pourbus*. Gand, 1870. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883. — Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles* (article de M. Paul Mantz). — *Journal Van Constantijn Huijgens de zoon*, 1688-1690, t. II. Utrecht, 1877, p. 626. — Henri Hymans, *Les Pourbus* (*L'Art*, Paris, 1883).

POURBUS (François), dit le Jeune; « Porbus », en France; « Purbis », en Italie; « Borbus » et même « Morbus », dans les sources allemandes contemporaines, peintre, fils de François qui précède et de Suzanne Floris, né à Anvers en 1569, mort à Paris en 1622. A l'âge de 12 ans, il perdit son

père et, selon toute probabilité, eut alors pour maître son aïeul paternel, Pierre Pourbus, excellent portraitiste, mort en 1584 (voir plus loin). Admis à la Gilde de Saint-Luc à Anvers, en qualité de franc-maître, sans indication d'apprentissage (1591), il faisait, l'année suivante, recevoir un élève dont, malheureusement, le prénom seul, Fernaud, se trouve mentionné au registre matricule. Il se révéla de bonne heure comme un portraitiste de rare supériorité et, en quelque sorte à l'origine même du gouvernement des archiducs, se vit appelé aux fonctions de peintre de la Cour. Toutefois, il semble avoir quitté Anvers dès l'année 1594. A cette date, en effet, on procédait à la vente des biens qu'il possédait en indivis avec ses frère et sœur dans ladite ville. On doit sans doute chercher le souvenir de son passage à la Cour de Bruxelles dans un très beau et très caractéristique portrait de l'Infante, appartenant aux collections royales d'Angleterre à Hampton Court, et spécialement dans un tableau du Musée de La Haye, *Une Fête donnée au palais de Bruxelles*. Cette œuvre exquise, signée par J. Franck le jeune, et dont les têtes seules ont pu être peintes par F. Pourbus, est, sur la foi du catalogue de G. Hoet (vente Albemarle), envisagée comme datant de 1611, ce qui paraît douteux, Pourbus, à cette époque, n'étant pas en Belgique. Le tableau représente un nombre de personnages de la Cour, seigneurs et dames splendidement parés, environnant les archiducs. A l'avant-plan, Philippe-Guillaume d'Orange danse un menuet avec Eléonore de Bourbon, sa femme. Il semble que la tête du prince ne soit point du pinceau de Pourbus; elle fut, probablement, substituée à celle de quelque autre personnage. Nous nous demandons s'il ne s'était pas agi, d'abord, du duc de Mantoue, l'hôte de la Cour en 1599. En effet, Vincent de Gonzague apprit alors à connaître le jeune Pourbus et fit des instances, couronnées de succès, pour l'emmener en Italie. La Cour de Mantoue était l'une des plus fastueuses de l'Europe; le duc, un amateur passionné. Rubens, conjointement avec Pourbus, fut plusieurs années à son service, et Pourbus, investi des fonctions de peintre de Son Altesse, n'allait point manquer d'occasions de contribuer largement au relief de la maison de Gonzague. Apparentée aux principales maisons souveraines de l'Europe, soucieuse de rehausser encore son prestige par des alliances nouvelles, elle avait aussi le plus large emploi du talent d'un bon portraitiste. De la fin de 1600, la date de son arrivée à Mantoue, jusqu'en 1609, où cessa son service auprès des Gonzague, Pourbus fut, peut-on dire, employé d'une manière incessante pour ses maîtres, soit dans leurs États, soit au dehors. Nous avons retrouvé au Musée de Dresde un portrait de Vincent de Gonzague peint par Pourbus. Dès l'année 1603, sa réputation était à ce point établie, que Philippe Lang, chambellan de l'empereur, pouvait écrire à Vincent de Gonzague d'envoyer en toute diligence à Inspruck son « peintre flamand » pour y faire le portrait de la princesse. Hans van Achen était bien chargé de ce travail, mais il était utile de le prévenir, car on ne pouvait s'attendre à rien de bon de sa part, etc. « Purbis » fit donc le voyage et se tira d'affaire à la satisfaction générale, celle de Van Achen, naturellement, exceptée, car il fit un procès à Lang. L'empereur, à son tour, voulut le

portrait de la fille de Vincent qu'il recherchait en mariage; puis ce fut le duc de Mantoue qui envoya son peintre à la Cour de Savoie, en vue d'y pourtraire les Infantes, dont l'une, la princesse Éléonore, était destinée pour femme à son fils. « Vous qui avez l'habitude de surpasser les autres », écrivait le prince à Pourbus, « faites en sorte, cette fois, de vous surpasser vous-même ». Littéralement assailli de commandes, le peintre prolongea son séjour à Turin durant plusieurs mois. Rentré à Mantoue au mois d'avril 1606, porteur d'une splendide chaîne d'or, présent des Infantes dont il avait fait un portrait si beau, « que plus beau ne peut se voir », il ne tardait pas à suivre en France la duchesse, sœur de Marie de Médicis, se rendant au baptême du dauphin. Pourbus, à cette époque, devait être revêtu déjà de la dignité de chambellan, car Frédéric Zucchero, en lui dédiant, en 1608, son ouvrage sur les noces du prince de Gonzague avec l'infante Marguerite de Savoie, le dénomme « *il signor Francesco Purbis, pittore e cameriere della chiave d'oro del Duca di Mantova* ». En outre, le duc le chargeait d'une mission en Flandre, nous ignorons laquelle, mission dont il ne put s'acquitter, absorbé qu'il était par ses travaux à la Cour de France. Présenté au roi et à la reine, il fit d'Henri IV, de Marie de Médicis et du jeune dauphin des effigies nombreuses. Ce fut à qui en obtiendrait des répétitions. Au prince de Gonzague le peintre est contraint de faire la remarque qu'il ne possède que deux mains, à quoi l'on répond qu'il peut recourir à celles d'auxiliaires. Il ne se fit pas faute d'user de la permission. A peine revenu à Mantoue, en septembre, il repart, cette fois, pour Rome et pour Naples, chargé d'accomplir dans cette dernière ville un double travail : choisir des tableaux pour la galerie ducale et peindre les plus jolies Napolitaines, n'importe leur rang. Vincent de Gonzague, en effet, tandis que son père avait décoré une salle de son palais des plus beaux chevaux de ses écuries, avait créé un cabinet des beautés les plus en renom et s'appliquait à l'accroître. Rubens avait fait preuve d'un médiocre désir de l'y aider; la tâche échut à Pourbus. Il y mit meilleure grâce, mais n'en rapporta toutefois, en novembre 1607, que deux portraits. Les belles femmes étaient rares, disait-il, à Naples; et puis, un Flamand, innommé, avait déjà peint les effigies que désirait posséder le duc. Vincent s'en accommoda. Ce fut durant ce séjour à Naples que Pourbus découvrit et signala à son maître la belle page de Michel-Ange de Caravage, *La Vierge du Rosaire,* aujourd'hui au Musée de Vienne, et que Rubens, conjointement avec quelques amateurs d'Anvers, acheta peu d'années après, pour en décorer l'église des Dominicains, où elle est remplacée par une copie. En 1608, Pourbus accompagna son maître à Turin. Le suivit-il dans les Pays-Bas? On l'ignore. La même année, il travaillait à Inspruck. Instamment sollicité par la Cour de France, il retourna à Paris en 1609. Sa vogue, dans la capitale, ne fit que grandir. Dans une lettre à Vincent de Gonzague, datée de Paris le 20 janvier, on relève ce passage : « les particuliers me récompensent largement, car pour un portrait sans mains je reçois vingt pistoles et pour les très petits j'en reçois dix. Ce n'est pas que j'aie fait le prix moi-même; il vient de la différence que l'on fait de ma manière avec celle de tous les peintres de France.

Votre Altesse peut donc envisager d'ici ma petite fortune ». Vincent laissait à son peintre toute latitude. Il ne le pressait point de revenir, s'il jugeait conforme à ses intérêts de rester; lui promettait toutefois le meilleur accueil le jour où il reprendrait ses fonctions à Mantoue. La duchesse Éléonore mourut en 1611; son époux ne lui survécut que d'un an. Pourbus resta donc à Paris, où, dès l'année 1611, le titre de peintre de la reine lui avait été conféré. Avec Bunel et Dubreuil, il travailla aux décorations de la petite galerie du Louvre, détruite par le feu en 1611. C'est de cette galerie que provient l'admirable portrait en pied de Marie de Médicis, aujourd'hui au Musée du Louvre. Il avait peint le roi, la veille en quelque sorte de son assassinat (Louvre, Hampton Court), et le peignit sur son lit de mort (Berlin, Mayence). Peintre en titre de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, il les peignit l'un et l'autre dans leur jeunesse. Un délicieux portrait en pied de la reine, vêtue de deuil, pour son père, le roi Philippe III, est au Musée de Madrid. C'est une production de la fin de la carrière du peintre. Son portrait, daté de 1616, appartient à la Pinacothèque de Munich. Deux vastes toiles, dont il avait décoré l'Hôtel de ville de Paris, ont dès longtemps cessé d'exister. « Au-dessus des deux portes de la grande salle, qui sont à droite en entrant », écrit Dargenville, « on a placé deux excellents tableaux de Porbus le fils, qui représentent les prévôts et échevins au pied du trône de Louis XIII, avant et depuis sa majorité. Marie de Médicis paraît dans un de ces tableaux, auprès de son fils. Les têtes sont aussi belles que de Van Dyck ». Descamps, de son côté, vante la couleur vraie et la belle simplicité des draperies, lesquelles, ajoute-t-il, « font oublier un reste du goût de son père ». En fait, les pages religieuses de Pourbus le cèdent grandement à ses portraits. On en acquiert la preuve au Louvre par les grandes toiles provenant des églises de Paris. *La Cène,* datée de 1613, fut peinte pour le maître-autel de Saint-Leu et Saint-Gilles; le *Saint François recevant les stigmates,* pour les Jacobins de la rue Saint-Honoré. *L'Annonciation,* mentionnée par Félibien comme ayant décoré la même église, est au Musée de Nancy. Nous y avons relevé la signature : F. PORBVS FECIT ET EX PARTE DEDIT AN. SAL. M.VI^c XIX. C'est un morceau de remarquable froideur. Il est permis de se demander si le peintre visita son pays durant les années de son séjour en France. La chose n'est point improbable, attendu que, au Musée de Valenciennes, se rencontrent, de son pinceau, deux portraits admirables, datés de 1615, et pour lesquels posèrent *Philippe-Emmanuel de Croy et sa sœur Marie* et la *Princesse Dorothée,* leur mère. Les personnages y sont représentés en pied. Dans la même galerie se trouve un petit portrait, en pied également, de *Marie de Médicis en costume de veuve.* Il est bon d'observer que M. Louis Gonse (*Chefs-d'œuvre des Musées de France,* 1900) n'admet pas l'attribution à Pourbus des portraits des de Croy et envisage comme une copie de Van Dyck, d'après notre peintre, l'image de Marie de Médicis. Pourbus fut inhumé aux Petits-Augustins le 19 février 1622. L'agent de Ferdinand de Gonzague à Paris, faisant part à son maître du décès de l'artiste, s'exprime en ces termes : « Au regret universel est mort le seigneur

François Pourbus, ce très excellent peintre flamand, ancien serviteur de Votre Altesse et de sa maison sérénissimes. Il avait formé le projet, pour le printemps prochain, une fois rétabli, de retourner à Mantoue et d'y demeurer jusques à la fin de ses jours ». Resté célibataire, il eut à Paris une liaison avec Élisabeth, fille de Jérôme Franck, le peintre du roi. Il en naquit une fille baptisée à Saint-Germain-l'Auxerrois le 20 janvier 1614.

Si le troisième Pourbus ne surpassa point ses aînés, il eut sur eux l'avantage de briller sur de plus vastes scènes. « C'était », dit M. Armand Baschet, dans le précieux travail consacré à la partie de sa carrière écoulée en Italie, « c'était l'usage que lorsque les ambassadeurs des puissances étrangères avaient obtenu leur dernière audience, le maître des cérémonies leur allât offrir, au nom de Leurs Majestés, portraits d'icelles et des enfants de France, peints par quelque bon maître de l'époque : François Pourbus, en qualité de peintre d'office, eut à faire beaucoup de ces portraits ». Portraitiste officiel, dans le sens le plus absolu du mot, il a, peut-on dire, enrichi l'histoire de forts précieux éléments d'information. Si, comme pour Van Dyck, nous avions la joie de connaître les personnages dont il a légué les traits à la postérité, la somme de ses effigies serait une source d'informations d'inappréciable valeur. Mais même privées de cet élément d'intérêt, ses œuvres le rangent parmi les représentants les plus distingués du genre où il s'illustra, jusqu'à l'apparition de Van Dyck. « J'ai », dit Mariette, « une tête d'Henry IV, faite par lui, qui peut aller de pair avec tout ce que Rubens et Van Dyck ont fait de plus beau ». Le neveu du premier de ces maîtres, écrivant à Roger de Piles, lui dit que les productions de la jeunesse de son illustre parent offrent de l'analogie avec les peintures de Pourbus. Rien n'est plus vrai. La présence simultanée des deux peintres à la Cour de Mantoue ne fut certainement pas sans influence sur les travaux du futur chef de l'école flamande, plus jeune que son confrère de plusieurs années. Pourbus eut pour élève, à Paris, durant deux années, Juste Sustermans qui, à son tour, illustra le nom flamand en Italie. François Pourbus, le jeune, est représenté dans la plupart des grandes galeries de l'Europe, celles de la Belgique exceptées. La chose n'est point surprenante, le peintre ayant peu séjourné dans nos provinces. Aux toiles du Louvre, déjà rappelées, s'ajoute un magnifique portrait de Guillaume du Vair, garde des sceaux de Louis XIII. Au Musée des Offices, à Florence, figure un remarquable portrait du fameux sculpteur « Francavilla » (Francheville), de Cambrai, fixé également en Italie. Dans la galerie Pitti, un portrait d'Éléonore de Mantoue, femme de Ferdinand II d'Allemagne. Là et ailleurs des portraits de Marie de Médicis. Les Musées de Berlin, de Darmstadt, de Nantes, de Genève, de Madrid, de Saint-Pétersbourg, procurent à l'étude un riche ensemble de productions dont les vicissitudes du goût n'ont pu amoindrir ni l'attrait ni la valeur.

Kervyn de Volkaersbeke, *Les Pourbus* (*Messager des sciences historiques*, 1870). — H. Hymans, *Les Pourbus* (*L'Art*, t. XXXIV, Paris, 1883, pp. 101-103). — Armand Baschet, *François Pourbus, peintre de portraits à la Cour de Mantoue* (*Gazette des beaux-arts*. Paris, 1868). — Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883. — A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, 1867.

POURBUS (Jacques), peintre, renseigné comme habitant Paris en 1571. Son degré de parenté avec les Pourbus de Bruges et d'Anvers est inconnu. Il avait épousé Nicole Buffet et présenta au baptême, en 1578, une fille, dont fut marraine la femme de Jean Rabel, un artiste notable du temps. En 1580, lui naquit un fils, Jacques, comme son père, dont fut parrain le célèbre peintre François Quesnel. Jacques Pourbus, mentionné comme « Porbus » dans les actes authentiques, doit être un artiste de quelque valeur, à en juger par le fait qu'il tint sur les fonts baptismaux, en 1571, une fille de Jean Du Monstier, un des portraitistes les plus réputés de l'école française. Les œuvres de Jacques Pourbus restent à déterminer.

A. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, 1867, pp. 990-991.

POURBUS (Pierre), peintre et ingénieur, né à Gouda vers 1510, mort à Bruges le 30 janvier 1584. Son nom patronymique semble avoir été Poerbus (poire à poudre). On le trouve orthographié de la sorte au bas d'une peinture appartenant à la confrérie du Saint-Sang à Bruges. Les motifs qui amenèrent le peintre à se fixer dans cette ville sont, jusqu'à ce jour, inexpliqués. Fils d'un peintre, également Pierre, dont aucune œuvre n'est actuellement connue, il laissait dans sa ville natale des productions d'incontestable mérite. Van Mander signale comme sa meilleure création un ensemble de la *Légende de saint Hubert*, peint à Gouda pour la grande église. C'est à tort que certains auteurs font de Pourbus l'élève de Lancelot Blondeel. Pourbus fut le gendre, non l'élève de cet excellent maître. Dès l'année 1540, nous le trouvons à Bruges parmi les membres du Serment des arbalétriers de Saint-Georges. Bourgeois, franc-maître de la Gilde des peintres et des selliers (26 août 1543), il fut, à diverses reprises, juré et doyen de ce corps. Pourbus, dans l'histoire des arts, est exclusivement envisagé comme le représentant de l'école de Bruges. Il en accuse les influences et en reflète les glorieuses traditions. Van Mander nous parle de son admiration profonde pour la *Châsse de sainte Ursule*, de Memling. Aux jours de grande fête, quand cette création fameuse se découvrait aux regards des fidèles, on le voyait accourir et consacrer un temps fort long à l'étude de ce chef-d'œuvre. Le même auteur nous parle de l'arrangement particulièrement heureux de son atelier. Pourbus habitait la rue Jean Mirael, contiguë à la rue Saint-Georges. D'un passage de Van Mander semble ressortir qu'il fit quelque séjour à Anvers où, notamment, il aurait peint le duc d'Alençon, portrait aujourd'hui perdu, sinon détruit. On peut envisager comme très vraisemblable cette assertion. En effet, François Pourbus, fils de Pierre (voir ci-avant), mourut à Anvers au cours de l'année 1581, laissant à son père la tutelle de ses enfants mineurs. Parmi les toiles inachevées au moment de son décès, nous relevons un portrait, tracé au fusain, du duc d'Alençon. La mission de peindre le fils de France échut tout naturellement ainsi à Pierre Pourbus, non moins excellent peintre de portraits que son fils. A Bruges, Pourbus fut recherché pour ses pages religieuses et pour ses effigies. Dans quantité de ses tableaux, les deux genres se combinent. On peut, sans exagération, qualifier de chefs-

d'œuvre les portraits des donateurs associés à ses sujets religieux. La plupart des églises brugeoises conservent de ces peintures. La cathédrale de Saint-Sauveur possède sa plus vaste création, un triptyque de la *Cène*, daté de 1559. Sur les volets intérieurs sont représentés *Abraham et Melchisédech* et le *Prophète Élie sous le genévrier*. A l'extérieur, sur les volets joints, est figurée la *Messe de saint Grégoire*, où l'artiste a introduit un nombre considérable de portraits de qualité exceptionnelle, et sa propre image. A Notre-Dame, se voit un autre triptyque : *L'Adoration des Bergers*, où sont les portraits de Josse de Damhoudere, le célèbre jurisconsulte; de sa femme, Louise de Chantraine et de leurs enfants, protégés par leurs saints patrons. Cette peinture est datée de 1574. A la même église appartient un portrait d'Anselme de Boodt et ses sept fils; de sa femme et ses trois filles. A l'église Saint-Jacques, nous trouvons *Notre-Dame des Sept-Douleurs*, avec les images des donateurs Josse Belle et Catherine Ylaert, sa femme, peinture datée de 1556. A Saint-Basile, chapelle inférieure du Saint-Sang, se conserve ce que l'on peut envisager comme le chef-d'œuvre de P. Pourbus, l'ensemble des portraits, au nombre de trente et un, des membres de la confrérie du Saint-Sang. Ces deux panneaux, signés « Poerbus », nous l'avons dit, sont datés de 1556 et de 1557. L'école flamande n'a rien produit de supérieur à ces têtes expressives et vivantes, où se reflète, avec une singulière énergie, ce que l'on pourrait appeler l'âme de la Flandre. Au Musée de Bruges, sous la date de 1551, se rencontrent un *Jugement dernier* et les portraits de Jean Ferrangant et de Gabrielle de Buck, sa femme, effigies de grandeur naturelle, plus un retable du *Portement de la Croix*, daté de 1570, et provenant de l'église de Damme. Le Louvre possède de Pourbus une *Résurrection* datée de 1566. La galerie Wallace, à Londres, une grande page allégorique. Parmi divers portraits émanant du pinceau de notre artiste, la Galerie impériale de Vienne exhibe celui de P. Guzman, premier comte d'Olivarez, chevalier de Saint-Jacques, général de Charles-Quint et majordome de Philippe II, tête grave et noble. Au Musée de Bruxelles, enfin, nous rencontrons la très remarquable effigie d'un échevin de Bruges, Jean Van der Gheenste, peinte au mois de mai 1583. C'est donc une des dernières productions du maître

La ville de Bruges, en 1562, fit appel au talent de Pourbus pour la confection d'une carte d'ensemble du territoire du Franc. Elle ne mesure pas moins de $6^{m}34$ sur $3^{m}72$. Pourbus toucha, de ce travail, la somme considérable alors de 3,352 livres 14 escalins. Il s'était, du reste, donné beaucoup de peine, avait esquissé tout l'ensemble de la ville et des environs, du haut de la tour des Halles; s'était ensuite transporté dans les localités diverses relevant de la juridiction du Franc. La carte, peinte à la détrempe, fut rapidement détériorée. Dès l'année 1596-1597, Pierre Claeyssens fut chargé de la reproduire. L'original et la copie se conservent à l'Hôtel de ville de Bruges.

Pourbus, en 1578, reçut pour mission de dresser les plans de fortification de la ville. Il se montra pleinement à la hauteur de sa tâche et accompagna son projet d'un mémoire développé sur les ressources naturelles que présen-

tait la contrée pour sa mise en état de défense. Le plan ne fut pas exécuté et la ville tomba aux mains de Ryhove.

L'histoire des arts décerne à Pourbus le titre de « dernier des Brugeois ». Continuant, en effet, la glorieuse tradition des peintres qui illustrèrent le XVe siècle, il maintint le prestige de Bruges alors que sa splendeur commerciale avait cessé d'être. S'il fut donné à son fils († 1581) et à son petit-fils († 1622), surtout, de briller sur de plus vastes scènes, nul connaisseur n'hésite à saluer en lui l'artisan de leur renommée et certainement l'un des plus grands portraitistes qu'ait produits la Flandre. Anne Blondeel survécut à son mari jusqu'en 1588. Elle touchait une pension de la ville de Bruges.

Kervyn de Volkaersbeke, *Les Pourbus* (*Messager des sciences historiques*, 1870). — C. Van Mander, *Schilderboek*, traduction avec commentaires par Henri Hymans. Paris, 1885, t. II, pp. 20 et suiv. — W.-H.-J. Weale, *Bruges et ses environs*, 3e édit., 1857. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883, pp. 278 et suiv. — H. Hymans, *Les Pourbus* (*L'Art*, Paris, 1883, pp. 101-103).

PRÉVOST (Jean) ou **PROVOST**, peintre, né à Mons en Hainaut vers 1460, mort à Bruges au mois de janvier 1529. On ignore qui fut son maître; mais le fait qu'il épousa la veuve de Simon Marmion (voir ce nom), le fameux peintre valenciennois, autorise à croire que son apprentissage se fit dans l'atelier de ce remarquable artiste. Jeanne Quaroube, dont la première union avait été célébrée en 1466, était veuve depuis 1489. Les traces de l'activité du peintre dans sa ville natale, font défaut. A Anvers, par contre, il est inscrit parmi les francs-maîtres de la Gilde de Saint-Luc en l'année 1493. Bientôt après il se fixe à Bruges et y acquiert le droit de bourgeoisie (10 février 1494). On n'est point suffisamment renseigné, jusqu'à ce jour, sur la production des œuvres de Jean Prévost, pour avoir la certitude de sa présence ininterrompue à Bruges. Marié quatre fois, le peintre contracta dans la ville flamande ses trois dernières unions, y fit souche et y mourut. Affilié à la Corporation de Saint-Luc et de Saint-Éloi en 1501-1502, il y remplit les fonctions de *vinder* en 1507-1508, en 1509-1510 et encore en 1514-1515. Trois fois il en fut le gouverneur : en 1511-1512, en 1519-1520, en 1525-1526. Nous ignorons par quelles œuvres Prévost se signala d'abord à l'attention de ses nouveaux concitoyens. La plus importante de ses peintures, *Le Jugement dernier*, appartenant aujourd'hui au Musée de Bruges, fut commandée par les échevins, en 1524, pour décorer la salle de leurs délibérations. On y constate des tendances fort différentes de celles de l'ancienne école dont, à ce moment, Gérard David (voir ce nom) était le principal représentant. Autant, sinon plus encore que ses contemporains Bernard Van Orley et Jean Gossart (voir ces noms), Prévost se montre un fils de la Renaissance. Sa rencontre à Anvers, en 1521, avec Albert Dürer, autorise à croire à ses relations avec Quentin Metsys (voir ce nom), comme, d'autre part, le fait d'être le compagnon de voyage de l'illustre peintre allemand, ensuite son hôte à Bruges, implique une certaine communauté de vues, d'ailleurs perceptible dans le *Jugement dernier*. Dürer, dans le journal tenu

pendant son séjour aux Pays-Bas, désigne Prévost comme « un bon peintre de Bruges ». Il consigne dans ses notes l'accueil distingué qui lui fut fait dans sa maison, où furent conviés en un festin somptueux, pour lui faire honneur, les artistes et les citoyens les plus notables. La maison où logea Dürer était située dans la rue dite « Oost Ghistelhof », non loin de l'église Saint-Gilles. Parmi les œuvres dessinées du grand peintre allemand doit figurer un portrait de son confrère montois, dont il voulut, par cet hommage, payer la libérale hospitalité, en même temps qu'il faisait don de six sous (*Stüber*) à sa femme.

Comme le nom de Gérard David, celui de Jean Prévost n'a été acquis à l'histoire que depuis peu d'années et grâce aux recherches de M. James Weale. De date beaucoup plus récente encore est l'étude de son œuvre. M. Georges Hulin s'y est appliqué en 1902, à la suite de l'Exposition de Bruges. Il a pu restituer au maître un ensemble de créations dont voici la liste. Au Musée de Saint-Pétersbourg : *La Vierge annoncée par les prophètes et les sibylles,* tableau provenant de Saint-Donatien à Bruges et commandé au peintre en 1524. Cette œuvre était attribuée à Quentin Metsys. Galerie nationale à Londres, une *Vierge et l'Enfant Jésus,* œuvre attribuée à Jean Mostaert. Hambourg, galerie du consul Weber, *Le Jugement dernier,* attribué à Jean Bellegambe. Pinacothèque de Munich, *Adoration des Mages,* « école de Gérard David ». Musée de Bruxelles, *Miracle de saint Antoine de Padoue* (anonyme). Musée de Bruges, *Le Vieillard et la Mort* et un *Donateur et saint Jean l'Aumônier.* Cette dernière peinture est un morceau excellent. Château de Windsor, *La Vierge et l'Enfant Jésus entre saint Bernard et saint Benoît.* Musée de Berlin, *Adoration des Mages.* Musée des Hospices à Bruges, *Le Christ portant sa croix* et un portrait de donateur daté de 1522. Musée de Strasbourg, une *Madone* datée de 1488, mais l'auteur ne croit pas à l'authenticité de cette date. A ces œuvres, nous ajouterons la *Messe de saint Grégoire,* remarquable petite peinture appartenant à M. Quinet, à Mons, exposée tardivement à Bruges, en 1902, et non portée au catalogue.

Apprécié par l'ensemble de ces créations, Jean Prévost, sans être un peintre de grand style, une figure d'avant-plan, mérite néanmoins de prendre place parmi les représentants distingués de l'école flamande des premières décades du XVIe siècle. Sa personnalité ne s'affirme pas avec une netteté suffisante pour empêcher la confusion avec ses contemporains plus notoires, Quentin Metsys, Jean Mabuse ou Van Orley, mais il apporte dans l'école de Bruges un souffle de renouveau, une forme d'interprétation de la nature qui, peut-être, ne fut pas sans influence sur Lancelot Blondeel, qu'on voit, en 1520, participer avec lui aux travaux de décoration de l'entrée de Charles-Quint dans sa bonne ville de Flandre. Avant Pourbus, il créa, pour la municipalité, des cartes d'une partie du territoire du Franc. Comme architecte, il donna les plans de la voûte du chœur de l'église Saint-Jacques. Dans l'ensemble, une personnalité intéressante.

Prévost eut pour élève à Bruges, en 1506, Maximilien Frans, dont les œuvres restent à déterminer. Ledit Frans devint franc-maître en 1524 et mourut en 1547.

Parmi les enfants issus de ses quatre mariages, Prévost eut deux fils, peintres à leur tour : Adrien, franc-maître en 1527, inscrit à la Gilde d'Anvers en 1530; Thomas, peintre verrier, maître à Bruges en 1533, en 1543 à Anvers, où il semble avoir exécuté des vitraux pour l'église Saint-Jacques.

Jean Prévost ne doit pas être confondu avec son contemporain Jacques Prévost, né, dit-on, à Gray (Haute-Saône), vers la fin du XVe siècle. Ce second Prévost peignit pour la ville de Langres un tableau de la *Mort de la Vierge* et grava quelques estampes rares et recherchées, parmi lesquelles un portrait de François Ier. Ces estampes, signées d'un monogramme, sont datées de 1535 à 1545. Elles ont été décrites par Bartsch et Robert Dumesnil.

W.-H.-J. Weale, *Jean Prévost* (*Le Beffroi*, t. IV, Bruges, 1872-1873, p. 205). — Le même, *Exposition des Primitifs flamands*. Bruges, 1902. Introduction, p. XXVI. — Georges H. [Hulin] de Loo, *Exposition des tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles*. Gand, 1902, pp. 25 et 40. — Georges Hulin, *Quelques peintres brugeois de la première moitié du XVIe siècle : Jan Prevost* (*L'Art et la Vie*, 1902).

PRIMO (Louis), peintre, surnommé à Rome « Gentile », le Gentil, né à Bruxelles vers la fin du XVIe siècle, mort probablement dans la même ville après 1663. Son origine bruxelloise semble établie, mais la date de sa naissance n'est point facile à préciser. Alors que Bernardo Passeri, son contemporain, le fait venir au monde en 1597, Descamps le fait naître en 1606, Houbraken en 1608, d'autres encore en 1609. Même incertitude en ce qui concerne la date de sa mort. Houbraken dit, avec raison, qu'il vivait encore en 1660. Nous relevons ses traces à Bruxelles, en effet, jusqu'en 1663. Immerzeel prolonge sa carrière jusqu'en 1690, chose inadmissible, autant que la version de la plupart des écrivains belges au gré desquels Primo mourut à Rome, alors que les Italiens lui font, au contraire, finir ses jours sur le sol natal. Les archives de Bruxelles ne jettent malheureusement aucune lumière sur la question. Les registres aux baptêmes des anciennes paroisses ne renseignent pas le nom de Primo. On le cherche en vain, aussi, aux années possibles de son apprentissage, dans la liste des peintres affiliés à la Corporation de Bruxelles, liste publiée par Pinchart. Il n'est pas renseigné non plus à Anvers, ni à Gand. Force est, dès lors, tout au moins pour la partie italienne de la carrière du maître, d'accepter les informations de Passeri, peintre et directeur de l'Académie romaine de Saint-Luc, à laquelle fut affilié notre artiste.

Louis Primo, né à Bruxelles en 1597, serait venu à Rome très jeune, amené par des compatriotes, et y aurait fait ses débuts. La chose est assurément possible, mais improbable, attendu que, si le séjour du peintre dans la ville éternelle fut d'une trentaine d'années, comme nous le trouvons à Bruxelles en 1661, il a dû franchir les Alpes vers 1630, ce qui rend infiniment douteuse sa naissance en 1597. Quoi qu'il en soit, protégé par ses compatriotes, particulièrement par Jérôme Duquesnoy (voir ce nom), « Gentille » fut à même de se faire connaître, et sa manière, sèche au début, prit rapidement de l'ampleur. A Saint-Dominique et Sixte, à Montemagnapoli, il peignit pour la chapelle

d'Asquasparta, un tableau de *Saint Dominique jetant au feu les livres saints épargnés par les flammes*. A Sainte-Marie-Majeure, il décora l'autel de Sainte-Catherine d'une toile du martyre de cette sainte et laissa d'autres productions à Santa Maria del Popolo. D'un caractère faible et très adonné au plaisir, il prit le parti de s'éloigner de Rome et, dans les séjours qu'il fit successivement à Lorette, à Ancône, à Pesaro, à Venise, produisit des œuvres mentionnées avec éloge par les critiques italiens. A Ancône, il peignit notamment la vaste toile du maître-autel de l'église Sainte-Marguerite, tableau qui n'est plus dans l'église. En 1821, cette création appartenait à un particulier du nom de Giovanelli. Ses œuvres à Pesaro ne furent pas moins importantes, bien que d'un mérite inégal. L'église des Franciscains fut presque tout entière décorée de ses toiles, *La Sainte Crèche, Saint Étienne,* etc., et un tableau représentant *Saint François recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge*. C'était, semble-t-il, une copie d'après Annibal Carrache. A Venise, il se voua surtout au portrait. Il revint pourtant à Rome où, à ce moment, la République de Venise faisait restaurer l'église Saint-Marc. Il obtint d'y exécuter diverses peintures et, notamment, celle du second autel à main droite, où il représenta la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean-Baptiste et saint Antoine de Padoue. Ce dut être en 1648, car, en la même année, le célèbre statuaire Algardi était chargé d'évaluer des peintures de Louis Gentile, désigné comme « de Bruxelles ». Quand, à la mort d'Innocent X, Alexandre VII fut appelé au trône pontifical, l'honneur de peindre son premier portrait échut à Louis Primo. Il représenta le Souverain Pontife dans l'attitude de la bénédiction. Ses œuvres lui ouvrirent les portes de l'Académie de Saint-Luc. Ce fut, selon Bertolotti, en 1656. Sous le pontificat d'Innocent X, le peintre semble avoir été très en faveur, à en juger par les sommes qui lui furent comptées du mois de janvier 1646 au mois d'août 1652, d'après les relevés de Bertolotti. Les églises de Rome ont conservé de ses peintures : Saint-Nicolas in Arcione, Saint-André des Écossais, Santa Maria in Via, San Claudio, etc. Après vingt-neuf ans d'absence, il voulut, dit Passeri, revoir la terre natale. Y vint-il d'une traite, s'arrêta-t-il à Paris? Nous ne savons, mais le biographe italien assure qu'il obtint du succès dans la capitale française. A Bruxelles, il est inscrit comme maître à la Gilde des peintres, sous la date du 20 juin 1661, et, dès l'année suivante, reçoit pour élève Christophe Huigens En 1663, c'est Tobie Schoonemans, de Deventer. A dater d'alors son nom cesse de paraître dans les listes.

A Bruxelles, les travaux ne semblent pas lui avoir manqué. Il y avait de lui deux peintures à Saint-Jacques-sur-Caudenberg : *Saint Augustin* ou *Tolle lege,* et le même *Saint Augustin* recevant la mitre. Il semble que les fabricants de tapisseries aient eu recours à lui pour la confection de modèles de tentures destinées au roi d'Espagne. Primo ne figure pas cependant parmi les artistes mentionnés par Alph. Wauters dans son *Essai historique sur les tapissiers et les tapisseries de haute et de basse-lice de Bruxelles*. Ni les Galeries de Vienne ni le Musée du Prado ne possèdent de ses œuvres, bien que, selon Passeri, il ait travaillé pour Léopold-Guillaume et pour le roi

d'Espagne. Observons toutefois qu'une vaste toile, *Adonis pleuré par Vénus et les amours*, œuvre désignée comme peinte pour le roi, figure, effectivement, dans l'inventaire des collections de l'archiduc Léopold. Quant aux portraits des empereurs de la maison de Habsbourg, mentionnés par Passeri, nous ignorons où ils se conservent. Il semble, d'après la même source, que Primo fut appelé à décorer de sujets mythologiques les bateaux de plaisance de Philippe IV. On dit qu'il peignait bien en petit, mais excella dans le portrait de grandeur naturelle. L'archiduc Léopold avait de lui le portrait de Jean de Nassau et de sa femme, née de Koenigsegg, et le marquis de Caracena, gouverneur intérimaire des Pays-Bas, se fit peindre par lui.

Aucun grand musée européen ne semble conserver d'œuvres de Louis Primo; en Belgique, nous n'en connaissons qu'au Musée de Gand : *Saint-Raymond de Peñafort*, peint originairement pour l'église des Dominicains, maintenant démolie, et *Saint Charles Borromée intercédant pour les pestiférés*. Elles ne rangent pas leur auteur parmi les personnalités marquantes de notre école. Descamps, dans son *Voyage pittoresque*, dit de la première de ces peintures que « tout y est agréable et la couleur la plus aimable ». En revanche, un *Christ mort*, à l'église Saint-Michel, lui paraît d'un dessin assez correct, mais sans finesse; les têtes sont « médiocres et sans expression ».

Quelques dessins de Primo obtinrent à Rome les honneurs de la gravure. Corneille Bloemaert nous a laissé, d'après lui, une thèse sur les nœuds arcaniens. C'est l'œuvre d'un artiste compassé, appartenant très franchement à la décadence italienne.

Bernardo Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno* (sic) *lavorato in Roma morti del 1641 fini al 1673, di Giambattista Passeri, Pittore e Poeta*. Roma, 1772. — A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*. Firenze, 1880. — G.-P. Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*. Bruxelles, 1763; in-8°. — J.-B. Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*. Rome, 1769. — Le même, *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris, 1764, t. II, p. 82.

PUTTE (Jean VANDE), peintre et dessinateur, né à Maldeghem (Flandre orientale) le 21 novembre 1828, mort à Bruges le 28 août 1872. Ses œuvres consistent en paysages peints et lithographiés. Il participa, comme peintre, aux expositions brugeoises. Au Salon de 1850 figurèrent, sous son nom, deux toiles, *Vues des bords du Rhin*. Le Musée moderne de Bruges possède de lui un paysage non dénué de mérite. C'est d'un crayon vigoureux qu'il traça une série de vingt-quatre planches du format in-folio, éditées par Daveluy, à Bruges, sous le titre quelque peu ambitieux de *Souvenirs de voyage*. Ces études, dont l'ampleur confine à la négligence, retracent, en effet, indistinctement, des châteaux et maisons de campagne de la contrée. Elles portent les noms des propriétaires, mais aucune n'est datée. En 1867, Vande Putte composa et exécuta une grande planche, luxueusement imprimée en chromo-lithographie par Gaillard : *Hommage à Miss Burdett Coutts*. Ce tableau porte les noms de tous les Brugeois qui participèrent, au mois de juin de ladite année, à l'excursion de la garde

civique belge à Wimbledon. Les excursionnistes avaient été reçus d'une manière fastueuse par la dame précitée, en son domaine de Holly Lodge, à Highgate, près de Londres.

QUELLIN (Hubert), graveur, né à Anvers le 15 août 1619, mort dans la même ville en 1687. Fils d'Érasme, sculpteur, originaire de Liége, il avait pour frères le peintre Érasme, élève et collaborateur de Rubens, et le sculpteur Artus, qui s'est rendu fameux par son abondante décoration de l'Hôtel de ville, aujourd'hui le Palais, à Amsterdam. Par sa mère, Élisabeth van Uden, il était apparenté à l'excellent paysagiste de ce nom. Ce fut, nécessairement, au contact de ses aînés qu'Hubert sentit naître et grandir ses remarquables aptitudes. Érasme, son frère, venu au monde en 1607, était lui-même habile graveur. Nous manquons d'informations sur l'apprentissage de l'artiste. A la Gilde de Saint-Luc, où il ne fut admis qu'en 1665, son inscription se fit en qualité de « fils de maître ». La municipalité d'Amsterdam ayant fait appel au ciseau d'Artus Quellin pour la décoration de son Palais communal, commencé en 1608, Hubert fut amené à faire, dans la même ville, un séjour prolongé. Il s'agissait pour lui de reproduire par le burin les diverses parties du travail de son frère. Les planches furent imprimées et sans doute gravées aussi dans la maison du sculpteur.

Dès le 28 septembre 1652, Hubert intervenait comme témoin au testament de Jean Asselyn, le grand paysagiste, ami de Rembrandt. Le 22 janvier 1655, il obtenait un privilège pour la publication de ses planches. Il ne s'agissait jusqu'alors que d'un choix de statues, de bas-reliefs, de festons, etc. Ce fort remarquable travail voyait le jour la même année. Kramm le renseigne sous ce titre exclusivement français : *Les figures et ornements de la Maison de ville d'Amsterdam, la plupart en marbre, par Artus Quellin. Première partie de la description de la Maison de ville d'Amsterdam, dessinée et gravée par Hubert Quellin. 1655.* Ce titre nous paraît faire double emploi avec celui en latin, en hollandais et en français qu'on relève sur une édition parue la même année et dont le texte français porte : *La première partie de plusieurs figures et ornements de la Maison de ville d'Amsterdam, le plus grand part fait d'marbre, d'Artus Quellinus, sculpteur de la dite ville.* Suivent ces mots : « Met consent van de Heeren Burgmeesters ende Regeerders van Amsterdam; ende met speciael octroy van de Heeren Staeten geteeckent ende geetst door Hubertus Quellinus, ende gedruckt ten huyse van Artus Quellinus anno 1655. » Cette première série de quarante-huit feuilles, statues et bas-reliefs, plus un portrait d'Artus Quellin, par son frère, reçut pour complément, en 1661, une partie architecturale, laquelle est intitulée : *Afbeelding van 't stadt Huys van Amsterdam in dartigh Coopere Plaaten geordineert door Jacob van Campen, en geteekent door Jacob Vennekool... tot Amsterdam bij Dancker-Danckerts, in de Calverstraet, in de Danckbaerheyt.* Le nom de Quellin n'apparaît sur aucune planche de cette suite, que précède un magnifique portrait de Van Campen, gravé par un anonyme d'après Jean Lievens, chose prouvée par un dessin conservé au

Cabinet des Estampes d'Amsterdam. En 1662, enfin, paraissait la seconde et dernière partie du travail de Quellin : *Secunda Pars præcipuarum effigiarum ac ornamentarum amplissima curiæ Amstelrodamensis maiori ex parte in cadido* (sic) *marmore effectorum per Artum Quellinium eiusdem civitatis statuarium,* titre traduit en hollandais. Le graveur, sous la date du 16 janvier, dédie son œuvre au magistrat d'Amsterdam en témoignage de gratitude. Le 17 décembre 1663, Hubert Quellin entrait en possession d'un nouvel octroi de quinze années. Se trouvant de passage à Amsterdam en 1666, il fait cession à Frédéric De Wit, marchand d'œuvres d'art, de ses cent et treize planches gravées, des épreuves déjà tirées et des textes explicatifs (?), pour la somme globale de 470 florins. A la suite de cet accord, De Wit faisait paraître une nouvelle édition en 1668. C'est erronément, pensons-nous, que des auteurs parlent de la présence de son nom sur le recueil de Quellin, antérieurement à la date prémentionnée.

Nous avons vu qu'Hubert Quellin se faisait admettre à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1665. Le nombre de ses travaux, postérieurs à cette date, est très limité. L'année de son retour, il faisait paraître une grande estampe d'après un dessin de son frère : *Philippe IV sur le trône, ayant près de lui son jeune fils et recevant l'hommage des dix-sept provinces des Pays-Bas.* Cette pièce, dont la date nous est fournie par divers chronogrammes, eut pour éditeur Gaspard Gevartius (voir ce nom), historiographe du roi. Elle fut sans doute créée à l'occasion de l'avènement du souverain (1665). En 1668, une nouvelle planche s'ajoute à la série des œuvres du graveur. Elle commémore l'administration du marquis de Castel Rodrigo dans les Pays-Bas. Le gouverneur général y est représenté recevant la couronne des mains de Pallas et de Mercure. Comme l'œuvre précédente, celle-ci a pour modèle un dessin d'Érasme.

Nous ne saurions dire s'il faut attribuer à notre artiste la gravure d'une série d'estampes intitulée : *Aerdighe Festonen geinventeert door Artus Quellinus konstryck beeld houwer der stadt Amsteldam.* Ces pièces sont excellentes. Aucune n'est signée.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers,* 1874-1875. — Obreen, *Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis,* t. VII, p. 245 (Bredius, *Losse anteekeningen omtrent hollandsche plaatsnyders*). — A. Weissman, *Jacob van Campen,* dans *Oud Holland,* 1902, p. 154.

QUERTENMONT (André-Bernard DE), peintre, dessinateur et graveur, né à Anvers le 1er février 1750, mort dans la même ville le 3 juillet 1835. Élève d'un peintre obscur, Joseph Keminckx, il suivit également, et avec grand succès, les cours de l'Académie. Après avoir remporté, en 1771, le premier prix de dessin d'après le modèle vivant, il entra dans le corps professoral, fut sous-directeur, enfin (1778) directeur de la vénérable institution. Il garda ses fonctions jusqu'au jour où l'Académie, très éprouvée par l'occupation française, se vit contrainte de suspendre ses cours, c'est-à-dire au mois d'octobre 1794. Quertenmont ouvrit alors un atelier d'élèves, très fréquenté.

Les almanachs anversois le rangent parmi les peintres d'histoire. Il eut toutefois pour genre principal le portrait. Ce fut à son pinceau que recourut la ville, en 1784, pour obtenir l'effigie en pied de l'empereur Joseph II, œuvre brûlée publiquement par les Sans-Culottes en 1794. Les toiles de Quertenmont sont aujourd'hui fort rares, même à Anvers. M. Van den Branden, en dehors d'un *Christ*, à Notre-Dame, ne trouve à signaler que deux portraits, dont celui de l'évêque Nélis, conservé à l'Hôtel de ville, morceau de peu de valeur. C'est, en réalité, par ses dessins et par ses gravures à l'eau-forte que le maître a pu sauver son nom de l'oubli. On lui doit une suite remarquable d'images destinées à perpétuer le souvenir de l'importante réunion à Bruxelles, en 1787, des États de Brabant. Elle porte pour titre : *Recueil des portraits de Nosseigneurs les États de Brabant, qui ont assisté à l'assemblée générale tenue à Bruxelles depuis le 17 avril 1787 jusqu'au 5 décembre de la même année, avec une appendice contenant les portraits de Mrs les abbés des abbayes pour lors vacantes, ainsi que Mrs les chefs du troisième membre du Tiers-État de l'an 1789. Suivi d'un supplément où seront les portraits de plusieurs personnes qui se sont distinguées dans la Révolution de la Belgique. Tous gravés d'après les dessins originaux d'André-Bernard de Quertenmont, peintre et directeur de l'Académie de Belgique des Beaux-Arts à Anvers, et membre ordinaire de l'Académie Électorale de Dusseldorf. Anvers, M.D.CC.XC. Aux dépens de l'auteur.* La dédicace est faite « A Leurs Hautes Puissances les trois États du Pays et Duché de Brabant ». L'épître dédicatoire porte l'empreinte du style de la Révolution française : « Hauts et puissans Seigneurs », dit-elle, « la Postérité instruite de ce que vous avez fait pour elle, en jouissant comme nous du fruit de votre courage et de votre zèle pour le salut public, nous enviera l'avantage de vous avoir connus en personne et Elle désirera jouir des traits dont le Tems destructeur la priveroit, si l'Art n'en prévenoit l'effet. Permettez donc, Messeigneurs, que je consacre mes faibles talens à remplir cette tâche, et qu'en vous présentant vos Images, je m'acquitte au moins en partie du Tribut de Reconnoissance que la Patrie vous doit... Bruxelles, le 27 octobre 1790. »

Quertenmont avait projeté de porter à quatre-vingts le chiffre des portraits de sa galerie. Nous en avons pu retrouver le prospectus. Il y est fait mention d'une troisième partie « où sont les portraits de MM. H. Vander Noot et J. van Eupen », comme aussi ceux de plusieurs personnages célèbres de la révolution des Pays-Bas.

Les portraits de Vander Noot, de Van Eupen, de Vander Mersch furent effectivement dessinés. Seul, celui de Van Eupen fut reproduit en gravure. Au lieu des quatre-vingts planches annoncées, il n'y en eut que cinquante-cinq. Quertenmont fit preuve, dans l'exécution de ces images, d'un remarquable talent de dessinateur. Ses têtes, présentées de profil, pour la plupart, sont expressives et vivantes. L'ensemble de ces cinquante-cinq effigies reflète avec une véritable éloquence la physionomie de la société brabançonne à une époque si intéressante de l'histoire nationale. Au point de vue de l'art, on

peut le ranger parmi les meilleures productions du genre créées dans nos provinces. A la vérité, le talent de Quertenmont ne se juge d'une manière complète que dans les dessins de son recueil, conservés au Cabinet des Estampes. L'artiste s'est appliqué à sa tâche avec un visible plaisir. Ses modèles : prélats, nobles, bourgeois sont caractéristiques de leur rang social, encore que le peintre n'en ait nullement souligné l'expression. Le crayon semble avoir fouillé les physionomies et l'on est frappé, pour les personnages les plus connus, Vander Noot par exemple, ou Vander Mersch, d'y trouver non seulement les traits rendus avec art, mais le reflet d'une personnalité. Les nombreuses notes de Quertenmont, semées dans son recueil, prouvent d'ailleurs qu'il n'épargna aucune peine pour arriver au résultat le plus parfait. C'est ainsi qu'il soigne tout particulièrement la partie héraldique, admirablement traitée. L'art du burin, très négligé en Belgique, ne lui permit pas d'y trouver des interprètes. Il les recruta donc à l'étranger. A Londres, ce fut Vanden Berghe, d'Anvers, un des meilleurs élèves de Bartolozzi; à Dusseldorf, E.-C. Thelott. A Paris, il trouva N. Dandeleau, G. Chevillet, du Ponchel, Aug. de Saint-Aubin, P.-J. Rutten, L.-A. Claessens. Sallieth fut de ses collaborateurs parmi les Hollandais. Il ne sera pas sans utilité, pensons-nous, de donner ici le relevé aussi complet que possible des personnages composant la galerie formée par Quertenmont. On le chercherait vainement ailleurs. A la vérité, nous ne saurions dire que notre liste soit sans lacunes, encore que la Bibliothèque royale ait pu acquérir les cuivres gravés de la plupart des épreuves. De celles-ci les « états » ne sont pas uniformes. Certains sont avant, d'autres avec les numéros ; d'autres encore avant toute lettre; enfin, nous l'avons dit, certains portraits semblent n'avoir jamais été produits en gravure. D'après le prospectus, les images devaient paraître par cahiers de cinq, au moins, tous les mois. Nous reproduisons les numéros d'ordre inscrits sur les épreuves :

1. Le cardinal de Franckenberg (Nic. Dandeleau); — 2. Nélis, évêque d'Anvers (Thelott); — 3. Vanden Bruel, abbé de Vlierbeeck (sans nom de graveur); — 4. Armoires de l'abbaye de Villers (sans nom de graveur); — 5. Bruno Cloquette, abbé de Villers (sans nom de graveur); — 6. Benoît Neefs, abbé de Saint-Bernard (sans titre et sans nom de graveur); — ... Poorten, abbé de Saint-Michel (sans titre et sans nom de graveur); — 7. N.-J. Maras, abbé de Grimberghe (L. Claessens); — 8. Simon Wouters, abbé de Parc (G. Chevillet); — 9. Pierre Dave, abbé d'Heylishem (M. de Sallieth); — 11. Godefroid Hermans, abbé de Tongerloo (Sallieth et Claessens); — 15. Wolfgang, Guill., duc d'Ursel (Sallieth, 1788); — 16. Louis Englebert, duc d'Arenberg (Sallieth); — 17. Henri-Oth. d'Ongnyes, prince de Grimberghe (J.-J. Vanden Berghe, Londres, 1789); — 18. Amour Ph.-Jos. Taye, marquis de Wemmel (Thelott); — ... le prince de Gavre, croquis inachevé; — 20. Eug. Gillion, Oth.-Alex.-Ghisl., marquis de Trazegnies (Claessens [?]); — Ch.-J.-Ern.-Grég., comte de Lannoy (sans nom de graveur); — 22. Ch.-Flor.-Marie, comte de Nassau (Thelott); — ... Max.-Ch. comte de Lalaing (sans nom de graveur); — 26. Ph.-Norb. comte Vander Meer de Cruyshau-

them (L. Copia); — ... Franç.-Bern.-Henri Rogier Vander Gracht de Rommerswael (Sallieth); — ... Jean-Ant. comte Vander Noot, baron de Schoonhove (sans nom de graveur); — 30. Jean-Jos.-Phil. comte Vander Noot et de Duras (Thelott); — 31. Idesb.-Aybert-Jos. baron de Baudequin de Peuthy (Rutten, 1787); — 32. Ch.-Bern.-Jean-Gis. comte Vande Werve et de Vorselaer (Chevillet); — ... Ph.-Louis-Jos.-Ign. baron van de Werve et de Schilde (sans nom de graveur); — 34. Jean-Ern.-Gh.-Xav. Coloma, baron de Sainte-Peeters-Leeuw (Chevillet); — 35. Rob.-Jos.-Ch.-Gh. d'Udekem, baron de Gentinnes (Rutten, 1787); — ... Jean-Franç. de Villegas, baron d'Hooghvorst (J.-J. Vanden Berghe, Londres, 1791); — ... Henri-Ferd.-Ign.-Gh. de Visscher de Celles (Chevillet); — 39. Ph.-Jos. comte de Limminghe, baron de Limelette (Rutten); — ... Louis-Henri-Jos. marquis de Preudhomme d'Hailly (non gravé [?]); — ... Jean baron et comte de Quarré, baron d'Omallien (non gravé [?]); — 42. Franç.-Gabriel marquis du Chasteler et de Courcelles (Claessens); — ... Jean-Jos.-Gh. Vander Linden, baron d'Hooghvorst, seigneur de Meysse (Chevillet); — ... Ferd.-Ch. de Beeckman du Vieuxsart (sans nom de graveur); — ... Ant. Reniers, premier conseiller, premier pensionnaire de la ville de Louvain (sans nom de graveur); — 46. Henri-Ferd.-Jos. de Locquenghien, bourgmestre de Bruxelles (Rutten); — ... Jean-Henri-Jos. baron de Beeckman, seigneur de Corroy-le-Grand (sans nom de graveur); — ... Henri-Jos. van Schelle, conseiller, premier pensionnaire de Bruxelles (non gravé [?]); — ... Jacques della Faille, bourgmestre d'Anvers (sans nom de graveur); — ... Norb.-Jos. Boni, conseiller, pensionnaire d'Anvers (sans nom de graveur); — ... Emm.-Marie de Cock, conseiller, pensionnaire et greffier des États de Brabant (sans nom de graveur); — ... Henri Vander Noot (non gravé [?]); — ... Pierre Simons van Eupen (Aug. de Saint-Aubin); — ... Jean-André Vander Mersch (non gravé [?]); — ... Franç.-Xavier de Feller (du Ponchel); — ... Jacques-Dominique t'Kint (non gravé [?]); — ... Théod.-Jean-Laurent Delmarmol, conseiller au Conseil souverain du Brabant (non gravé [?]); — ... Égide-Charles Dejonghe, conseiller et pensionnaire (L.-A. Claessens); — (VIII). Henri-Adrien Verrassel, syndic de la Nation de Saint-Gilles, à Bruxelles (L.-A. Claessens); — ... André Smeesters, syndic de la Nation de Saint-Pierre (sans nom de graveur); — ... Égide de Brisbarb, syndic de la Nation de Saint-Géry (sans nom de graveur); — (IX). Pierre-Jos. Verreycken, syndic de la Nation de Saint-Jean (sans nom de graveur); — ... Jacques Ophalfens, syndic de la Nation de Notre-Dame (sans nom de graveur); — (XIII). Nic.-Jos. Parys, syndic de la Nation de Saint-Nicolas (sans nom de graveur); — (XIV). Corneille-Jac.-Jos. Mens, chef doyen des merciers d'Anvers (L.-A. Claessens); — (XV). Augustin-François Reyns, doyen député du corps des merciers d'Anvers (sans nom de graveur); — (XVI). Ant.-Jér.-Jos. van Wamel, chef doyen du corps des merciers d'Anvers (L.-A. Claessens); — (XVII). Égide-Jac.-Jos. Verbiest, chef doyen du corps des drapiers de la ville d'Anvers (sans titre et sans nom de graveur).

Nous ne saurions répondre que la pièce suivante appartienne à la série

des États de Brabant : Franç.-Martin Mens, né à Anvers le 2 février 1764; dessin non gravé, exécuté d'ailleurs dans le format des autres portraits.

Quertenmont a produit un certain nombre d'eaux-fortes : le portrait de l'évêque Malderus, d'après Antoine Van Dyck; le portrait de Frédéric de Maersselaer, d'après Rubens; le portrait de Jacques Thomas Wellens, évêque d'Anvers, d'après son propre dessin, et quelques eaux-fortes de moindre importance. On cite parmi ses élèves l'excellent peintre de genre hollandais Adrien de Lelie (1755-1820); Balthazar Solvyns, d'Anvers, l'auteur du grand ouvrage sur les Hindous; Louis-Adr.-François Moons, d'Anvers (voir ce nom); A. Ritt, de Saint-Pétersbourg. Il mourut célibataire.

Roland Van Eynden et Adrian Van der Willigen, *Geschiedenis der Nederlandsche Schilderkunst.* — F. Verachter et Ed. Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers.* Anvers, 1874-1875. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* Anvers, 1883. — Renseignements particuliers.

RECK (D. VAN) est, par suite d'une mauvaise lecture, renseigné par le *Dictionnaire* de Siret comme un peintre flamand ayant travaillé à Stockholm au XVIIe siècle. Ce personnage ne fait qu'un avec David Beck ou Beek, de Delft, élève de Van Dyck, mort à La Haye en 1657. Il fut au service de Christine de Suède.

Renseignement communiqué par M. Olof Granberg, du Musée de Stockholm, et confirmé par le Dr Bredius, directeur du Musée de La Haye.

REDIG (Laurent-Herman), peintre et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 17 novembre 1822, mort dans la même ville le 1er janvier 1861. Se vouant plus spécialement au paysage, il étudia ce genre sous Jean-Baptiste de Jonghe et la figure sous J. Ruyten (voir ce nom). Joseph Linnig l'initia à la pratique de l'eau-forte. On relève de bonne heure les traces de son activité, dans l'un et l'autre genre. En 1839, à peine âgé de 17 ans, il fait figurer au Salon de Bruxelles un dessin du *Théâtre royal d'Anvers*, inauguré peu d'années auparavant, et annonce qu'il sera gravé par souscription. Nous ne savons si ce projet se réalisa. Comme peintre, L. Redig concourt aux expositions par des paysages étoffés de figures enlevées avec assez de prestesse, comme d'ailleurs le sont aussi ses eaux-fortes : *Kermesse de Bouchout, Paysage hollandais, Le Maréchal ferrant, La Bruyère*, sont les titres de ses œuvres principales exposées de 1845 à 1858. Sa dernière peinture, une *Vue des Polders d'Anvers*, figurait encore à l'exposition d'Audenarde en 1860. L'eau-forte semble avoir eu pour Redig un certain attrait. On trouve sa signature au bas de petites planches dont les dates embrassent sa carrière presque intégrale. Nous en connaissons sept. Verachter et Terbruggen donnent comme œuvre unique le *Village au moulin*, et le *Peintre-graveur hollandais et belge* de Hippert et Linnig ne mentionne que trois pièces. Voici, d'après leurs dates, les eaux-fortes que nous avons pu trouver de Redig : 1841, *Carène de navire;* 1842, *La Tour de Babel;* 1847, *La Collégiale de Lierre;* non daté, *Le Puits de Quentin Metsys à Anvers* (pour

l'*Histoire d'Anvers*, de Mertens et Torfs); 1855, *Village au moulin à petites ailes ;* 1860, *La Pêche au filet ;* id , *Rue de village*. Aimables et faciles, les œuvres de Redig sont superficielles, défaut d'ailleurs commun aux productions de la plupart des contemporains de l'artiste, adonnés au même genre.

Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers* (*Catalogue de la collection Terbruggen*, propriété de la ville d'Anvers. Anvers, 1874-1875. — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle*, 1879. — Notes personnelles.

REETH (Pierre-Jean-Baptiste VAN), graveur, né à Merxem (Anvers) le 4 janvier 1822, mort à Anvers le 7 août 1866. A l'Académie d'Anvers, où il suivit les cours de dessin, il s'initia à la gravure sous Érin Corr et fut un des meilleurs élèves de ce professeur. Vouant ses préférences aux maîtres nationaux, Van Reeth traduisit d'un burin coloré, bien qu'un peu lâche, des œuvres de Nicaise de Keyser, notamment *Un Arabe ;* de Ferdinand de Braekeleer, *Le Médecin*, etc. On lui doit aussi une estampe d'après une *Tête de jeune fille*, réputée de Greuse, faisant partie de la Galerie Wuyts, aujourd'hui le Musée de Lierre. Ces productions le cèdent pourtant à la gravure d'une des plus importantes créations de Leys : *Jacob Van Liesveld, imprimeur anversois*, peinture datée de 1853, ayant appartenu au comte de Marny. Cette planche, excellent spécimen de l'école de gravure belge, a, tout ensemble, le style d'une gravure au burin et l'expression d'une eau-forte. Van Reeth y combina d'ailleurs les deux procédés. Il n'est pas rare de trouver sa planche mentionnée dans les catalogues comme une œuvre personnelle de Leys. Une seconde peinture de ce maître, *La Jeunesse de Gérard Dou* (1854), a moins heureusement servi le graveur. Van Reeth, aquafortiste habile, enrichit de ses planches diverses publications : *L'Histoire d'Anvers*, de Mertens et Torfs; un roman, *Het Kind der Voorzienigheid*, par Abel Maurice, d'après les dessins de Wittkamp, etc. Il grava, en outre, des paysages d'après H. Van der Poorten (voir ce nom), des compositions d'après Horemans et, d'après ses propres dessins, notamment un portrait d'Auguste Snieders, et un *Petit Savoyard avec un singe, dans un paysage*.

Histoire de la gravure à Anvers (*Catalogue de la collection Terbruggen*, propriété de la ville d'Anvers, 1874-1875, p. 287).

REM (Gaspard) ou **REMS,** peintre, né sans doute à Anvers en 1542, mort peut-être en Italie après 1614. Cette dernière date figure sur le portrait de l'artiste, peint par lui-même, appartenant à la Galerie impériale à Vienne. Le peintre y est représenté à l'âge de 72 ans.

Élève, à Anvers, de Guillaume van Cleve, en 1554, Gaspard Rem était à Venise en 1578. En cette année, Van Mander nous le montre recevant assez mal Hans van Achen, lequel aspirait à devenir son élève. Ce qui n'empêcha Gaspard, ajoute notre auteur, de se tenir plus tard pour très honoré d'être admis à faire l'ébauche des toiles de son confrère. Or Van Achen ne travailla pas seulement à Venise; il séjourna aussi à Florence, à Munich et à Prague, où il finit sa carrière en 1615. La présence à Vienne du portrait signalé plus

haut et d'une seconde peinture de Gaspard « Rems », un *Saint Jérôme,* provenant des anciennes collections impériales, autorise à croire que notre artiste fut au nombre des peintres employés par la Cour. D'autant que le *Saint Jérôme* fit l'objet d'une gravure de Raphaël Sadeler, appartenant, lui également, aux artistes chargés de travaux pour la maison de l'empereur.

Van Mander donne à notre peintre le nom de Rems. Kramm va plus loin. A l'en croire, Rem n'est que l'abréviation de Remigius, nom sous lequel il mentionne le personnage. Or c'est là une erreur absolue. Le peintre a signé Rem sans faire suivre son nom d'aucun point, ni sur ses tableaux ni sur l'estampe de Sadeler. Jugé par ces œuvres, les deux seules qu'on connaisse de lui, sa place n'était pas au premier rang. Le *Saint Jérôme* est une petite peinture sur cuivre assez délicate, mais de médiocre portée artistique. Et comme, d'autre part, aucun biographe ne nous renseigne sur l'ensemble des productions de l'homme traité par Van Mander avec assez peu de considération, sa notice doit forcément se borner à ces quelques lignes.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde artistique de Saint-Luc.* — C. Van Mander, *Het Schilderboek* (édition française, par Henri Hymans).

REMUNDE (Évrard VAN), aussi **VAN ROMUNDE, VAN RORMUNDE** ou **VAN ROURMONDE,** peintre, sans doute originaire d'Anvers, ayant travaillé à Bruxelles dans les premières années du XVIIe siècle. La Chambre des Comptes du Brabant le chargea, en 1616, d'exécuter, conjointement avec Paul van Somer, les portraits d'Albert et Isabelle. Ces œuvres furent payées, l'année suivante, 360 livres. Nous n'en avons pas retrouvé la trace.

Plusieurs artistes du nom de Van Remunde sont inscrits dans les matricules de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Notre peintre n'y est point mentionné.

Alex. Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres,* t. II. Gand, 1863, p. 175.

RESEN (Peregrin), peintre verrier et mathématicien, Flamand d'origine, né vers 1500, mort à Madrid le 9 novembre 1565. Resen fut au service de Philippe II, lequel, par un décret royal du 11 octobre 1562, lui alloua 160 ducats de gages. En 1566, il était dû à ses héritiers une somme de 51,500 maravédis. Il y avait au Pardo, selon Argote de Molina, une salle dont le plafond avait été décoré d'une manière remarquable par notre artiste. Son fils Renier lui succéda au service du roi.

Cean Bermudez, *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* 1800, t. IV, p. 166.

RESEN (Renier), peintre, fils et collaborateur du précédent, comme lui peintre de Philippe II. Dès le 23 août 1572, il avait reçu du roi un traitement de 100 ducats, gage majoré de 60 ducats le 17 mai 1566. Le 4 décembre 1579, Philippe accordait à son peintre un congé de huit mois, à l'effet de lui

permettre de se rendre dans son pays natal, la Flandre. Il n'est pas à notre connaissance qu'aucune œuvre de Peregrin ou de Renier de Resen soit venue jusqu'à nous.

Même source que pour le précédent.

REST (Jean-François VANDER), administrateur, né à Bruxelles en 1825, mort dans la même ville le 9 janvier 1862. Frère cadet de Lambert-François, il entra jeune à l'administration de la bienfaisance de la capitale et ne tarda pas à donner la preuve de très remarquables aptitudes. Devenu secrétaire général des hospices et secours dès l'année 1855, il présenta en cette qualité un rapport dont le vote unanime des membres du Conseil, présidé par C. De Brouckere, bourgmestre de Bruxelles, décida l'impression. Ce mémoire, extrêmement développé, — il ne compte pas moins de 480 pages de format grand in-8°, — porte pour titre : *Aperçu historique sur les établissements de bienfaisance de la ville de Bruxelles*. Bruxelles, Bols-Wittouck, 1860.

A ses fonctions absorbantes de secrétaire général des hospices, Vander Rest n'hésita pas à joindre celles de secrétaire de l'administration des écoles gardiennes et de l'enseignement mutuel. Il rendit, en cette qualité, des services qui firent considérer sa mort comme un deuil irréparable. De complexion délicate, il avait, disait-on, hâté sa fin par l'excès du travail. Il était à peine âgé de 37 ans.

Moniteur belge, 11 janvier 1862.

REUBENS (Pierre), orfèvre et ciseleur, travaillant à Bruges dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Cet artiste, dont nous n'avons pu rencontrer aucune production, est cité par Kramm d'après le catalogue de la collection Cremer, vendue à Middelbourg en 1847. Reubens figure là comme l'auteur d'un morceau « capital » représentant le *Parnasse*, en sept figurines d'argent des Arts libéraux, mesurant 25 pouces. Il y avait, en plus, dans la même collection, deux autres figurines représentant *Minerve* et *Mercure*, mesurant l'une et l'autre 11 pouces de haut. Le nom de Reubens n'apparait dans aucune source brugeoise ni flamande.

Chr. Kramm, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*. Amsterdam, 1861.

REUILLE (Jules), peintre, né à Lyon en 1816, travailla en Belgique, particulièrement à Bruxelles, entre les années 1850 et 1860. Il se créa, dans le monde élégant, une vogue comme portraitiste. Ses effigies féminines, gracieuses et d'un coloris éclatant, figurèrent avec succès aux Salons d'Anvers et de Bruxelles. Nous ignorons la date et le lieu de sa mort.

REYDAMS (Henri) ou **RYDAMS**, premier du nom, occupe une place considérable parmi les fabricants de tapisseries de haute lice au XVIIe siècle. Né à Bruxelles vers 1600, il y mourut le 12 avril 1669. Il fut du métier dès

1629. Marié le 12 septembre 1639 à Anne De Doncker, il occupait alors dix ouvriers et un nombre correspondant d'apprentis. L'année suivante la ville lui accordait le privilège. Reydams appartient à une période peu brillante de l'histoire de la tapisserie belge. Le pays, incessamment parcouru par les armées étrangères, n'offrait aux industries de luxe aucune des ressources nécessaires pour soutenir avec succès la concurrence, chaque jour plus envahissante, des produits français. En ce qui concerne la tapisserie, les Gobelins et Beauvais avaient attiré les meilleurs ouvriers flamands; la tapisserie de haute lice, dans nos provinces, était dans une situation peu prospère. Reydams, cependant, ne manqua pas de travaux. L'Espagne lui faisait d'importantes commandes, par l'intermédiaire d'un de ses agents, Jean-Baptiste Franco, fixé à Anvers. Antoine Sallaert, ancien élève de Rubens, David Teniers, Jacques Jordaens, activement associés à la fabrication des tapisseries, furent les auteurs fréquents de ses cartons. Ses « tenières » se sont répandues par toute l'Europe. On peut dire qu'elles constituent un genre Nous n'avons pas à énumérer les tentures nombreuses portant le nom ou les initiales d'Henri Reydams accompagnés de la marque bien connue de Bruxelles, deux B séparés par un écu rouge. La collection impériale de Vienne possède sous sa signature une suite de magnifiques pièces d'équitation de Louis XIII, d'après les cartons de Jordaens, et plusieurs pièces, signées, d'une *Histoire de Moïse*. La couronne de Suède, les palais d'Albe et de Médinaceli, à Madrid, possèdent également de belles tentures issues de ses ateliers. Conjointement avec Leyniers, G. vander Streke et Guill. van Leefdael, il prit part à un concours ouvert par l'archiduc Léopold entre les principaux fabricants tapissiers des Pays-Bas. Il s'agissait d'exécuter des *Mois*, d'après Teniers. Le prix échut à Leyniers. Ces pièces, aujourd'hui à Stockholm, appartiennent au butin emporté de Prague par les Suédois. Les mois de mars et d'avril sont de Reydams. Reydams eut pour successeur son fils Henri. Un autre fils, François, était, en 1666, inscrit comme élève de Jean Arys à la corporation des peintres de Bruxelles.

Bibliothèque royale, fonds Goethals, nº 973. — Alph. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises; Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse lisse de Bruxelles*. Bruxelles, 1878. — *Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. I. Vienne, 1883. — John Böttiger, *La collection des tapisseries de l'État suédois*, 1898, t. IV, pp. 81-82. — F. Donnet, *Note sur quelques achats de tapisseries de Bruxelles au XVIIe siècle*. Bruxelles, 1895; in-8º. — Renseignements dus à l'obligeance de M. Ad. Reydams, à Malines.

REYDAMS (Henri) ou **RYDAMS,** deuxième du nom, fils et continuateur du précédent, né à Bruxelles le 6 novembre 1650, mort dans la même ville le 26 janvier 1719. Marié en 1675 à Catherine, fille de Daniel Leyniers, il s'associa à ses beaux-frères Évrard et Urbain. De là la présence des noms conjoints de Leyniers et Reydams sur les tapisseries de l'Hôtel de ville de Bruxelles. Henri Reydams, privilégié en 1671, remplit les fonctions de doyen en 1687, remplaçant son beau-père. Le métier était alors fort

déchu. « Au moment où s'ouvrit le XVIIIe siècle », dit Alph. Wauters, « on ne comptait plus que huit fabricants de tapisseries maintenant en activité cinquante-trois métiers, soit un peu plus de cent cinquante ouvriers ». Pour rendre quelque prospérité à l'antique industrie que le bombardement de 1695 avait presque réduite à néant, le roi Philippe V décida, en 1703, d'ouvrir aux tapissiers un crédit de 25,000 florins. La part de Reydams fut de 3,200 florins. Les belles tapisseries décorant la salle du Conseil de l'Hôtel de ville de Bruxelles furent payées par ordonnance des États de Brabant du 10 mai 1718, la somme de 2,433 florins à Urbain Leyniers *cum suis*. Fabriquées d'après les cartons de Vict-Honoré Janssens, elles représentent des épisodes de l'histoire du duché de Brabant : *L'Avènement de Philippe le Bon, L'Abdication de Charles-Quint* et *L'Inauguration de l'empereur Charles VI en 1717*. « On peut », dit un bon juge, Alph. Wauters, « les ranger parmi les chefs-d'œuvre de l'industrie bruxelloise Elles ont conservé une vigueur de tons remarquable; les teintes les plus délicates s'y maintiennent de manière à prouver l'excellence des procédés employés pour la teinture des fils... Ces trois pièces ont été transportées en 1794 en Allemagne, d'où elles ne revinrent qu'en 1807. La troisième est signée : Leyniers Rydams ».

Une tenture de huit pièces, sujets mythologiques, appartenant au duc de Medina-Celi, serait issue des ateliers de notre fabricant. On en attribue les cartons à quelque maître italien. Avec plus de chance d'exactitude, on peut leur donner pour auteur V.-H. Janssens, les fabricants bruxellois ayant coutume de s'adresser de préférence à des artistes brabançons. Reydams aurait, selon A. Wauters, exécuté des tapisseries pour l'Hôtel de ville de Douai; l'assertion n'est pas confirmée par l'existence des pièces. Le Musée des Arts décoratifs, à Bruxelles, possède une belle tapisserie allégorique revêtue de la signature de notre Reydams, dont la famille portait d'*argent à trois écureuils d'azur*.

Alph. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises, etc.* Bruxelles, 1878. — Notes de M. Ad. Reydams.

REYDAMS (Jacques-Ignace), fils d'Henri et de Jeanne Leyniers, fabricant tapissier, né à Bruxelles le 18 juin 1683, mort à Douai le 3 novembre 1747. Marié à Bruxelles, dans l'église Sainte-Catherine, le 14 avril 1711, avec Gertrude Mello, Jacques Reydams obtint le privilège en 1726. Les circonstances qui l'amenèrent à se fixer à Douai se devinent. Non, sans doute, que Douai fût mieux partagé que Bruxelles en ce qui concerne l'activité de son industrie, mais l'acte de décès du haut-liceur brabançon porte la signature de Tobie Coucks, employé de préférence par le magistrat de Douai et dont l'atelier subsista jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. On en peut conclure que Reydams s'était mis au service de ce fabricant, ne trouvant pas dans sa ville natale les ressources nécessaires pour alimenter son établissement. Nous ne connaissons point ses œuvres.

Mêmes sources que pour le précédent.

REYN (Jean DE), peintre, né à Dunkerque en 1610 ou vers 1610, mort dans la même ville le 20 mai 1678. Élève et surtout collaborateur de Van Dyck, il conforma sa manière à celle de ce grand artiste. Nous n'avons pu relever à Anvers les traces du passage de De Reyn parmi les peintres affiliés à la Gilde de Saint-Luc. A Londres, où il suivit son maître, il prit une part active aux travaux du fameux portraitiste, et acquit lui-même des aptitudes remarquables dans le genre auquel s'adonnait plus spécialement Van Dyck. Descamps affirme que De Reyn ne se fit connaître en Flandre qu'après la mort de ce dernier, aucune œuvre de lui ne portant une date antérieure. Il y a là, pensons-nous, une invention. Le Musée de Bruxelles, notamment, possède de De Reyn un portrait de femme daté de 1637; le morceau est d'incontestable valeur. Sans vouloir, avec quelques biographes, élever De Reyn à la hauteur de son maître, nous n'hésitons pas à affirmer que certains portraits issus de son pinceau méritent de compter parmi les bons spécimens du genre.

Après avoir passé quelque temps à Paris, au service du duc de Grammont, l'époux de la belle miss Hamilton, seigneur dont, sans doute, il avait fait la connaissance en Angleterre, De Reyn se fixa dans sa ville natale. Il s'y maria en 1666 et y finit ses jours en 1678. Sa dépouille repose dans l'église Saint-Éloi.

« Si Jean De Reyn est peu connu », dit Descamps, « c'est que ses ouvrages sont presque toujours pris pour ceux de son maître. Personne ne l'a approché de plus près et personne ne l'a mieux égalé en mérite. C'est la même fonte de couleurs, la même touche, la même délicatesse. Son dessin est aussi correct, ses mains sont dessinées d'une pureté singulière, etc. ».

C'est principalement à Dunkerque et dans la localité voisine de Bergues-Saint-Winnoc qu'il est possible d'étudier De Reyn. L'église Saint-Éloi, dans la première de ces villes, possède le chef-d'œuvre du peintre, *Le Martyre des quatre couronnes*. De Reyn y a introduit son image. L'église Saint-Martin, à Bergues, est décorée d'une remarquable *Adoration des Mages* et d'une *Hérodiade apportant à Hérode la tête de saint Jean*, morceau fort distingué. Le Musée de Dunkerque est entré en possession de diverses toiles ayant jusqu'alors appartenu à des églises et à des collections locales. C'est ici, notamment, que nous retrouvons l'ancien triptyque de la chapelle des Bouchers de Saint-Éloi : *Le Martyre de saint Alexandre*, daté de 1656. L'œuvre a pour complément les portraits des donateurs, Alexandre Leys et sa femme, productions vraiment très remarquables. Le Musée de Dunkerque possède aussi le portrait du maréchal d'Estrades, de l'ancienne collection Coffyn. On conserve, à Notre-Dame de Bruges, une toile intéressante, *Le Miracle de saint Vincent Ferrier*, datée de 1644. Au Musée municipal de Versailles se voit un portrait de Pierre Corneille, officier de chevau-légers, le fils du grand Corneille, et à Madrid, au Prado, *Les Noces de Thétis et de Pelée*, d'après Rubens.

J. B. Descamps, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*. Paris, 1764, t. II, p. 189. — Antony Valabrègue, *Un peintre dunkerquois* (*Le Journal des Arts*, Paris, 1900, nos 66 et 67). — Le même, *Notice sur Jean De Reyn*. Dunkerque, 1887; in-8°, 27 pages.

RHENI (Remi VAN), peintre, signalé par divers auteurs comme né à Bruxelles en 1560 et mort dans la même ville en 1619. A ces dates, que nous empruntons à Immerzeel, s'ajoutent quelques renseignements fournis par J.-B. Descamps. A en croire cet historien, Rheni était, en 1600, au service du comte Henri de Wolfes (?) en Allemagne. Le château de ce seigneur ayant été saccagé par les Suisses, Rheni retourna à Bruxelles et y finit ses jours. L'auteur de la *Vie des peintres flamands* ajoute que Rheni était « grand imitateur de la nature ». Il ne nous dit pas dans quel genre se signala l'artiste énigmatique dont nous n'avons rencontré aucune œuvre.

J. Descamps. *La vie des peintres flamands, etc.* Paris, 1753, t. I, p. 236. — Immerzeel, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, 1843, t. I, *sub voce*.

RICKEL (Paul DE), aussi **RICHEL,** architecte liégeois, vivant au XVIe siècle. Les auteurs locaux lui prêtent une imagination puissante. Il reconstruisit et embellit l'enceinte de la cité épiscopale et la pourvut de portes grandioses. Helbig assure qu'il restaura le palais des princes-évêques. La collégiale de Saint-Martin fut réédifiée sous sa direction. La tradition veut qu'au cours de ce travail il ait été victime d'un complot tramé contre lui par des confrères jaloux. Ce forfait s'accomplit en 1560.

Becdelièvre, *Biographie liégeoise*. Liége, 1836, t. I, p. 220. — J. Helbig, *La peinture au pays de Liége*, 1903, p. 108.

RICQUIER (Louis-F.-J.), peintre, né à Anvers le 17 août 1792, mort à Paris le 18 avril 1884. Fils de François-Jean et de Marie Wolschot, Ricquier fut d'abord élève de l'Académie d'Anvers et de Math. van Brée. Il se rendit ensuite à Paris, où ses études se poursuivirent sous Philippe, le frère cadet de son maître. Dans la capitale française furent peintes les toiles qu'il exposa à Anvers en 1813 : *Le Lion d'Androclès, Saint Joseph et l'Enfant Jésus, Virgile récitant le VIe livre de l'Énéide a Auguste et Octavie*. A Paris, également, fut peint le portrait de Ricquier, exposé à Anvers par Philippe van Brée au Salon de 1816, salon où Ricquier lui-même avait envoyé un *Fernand Cortez triomphant de Montézuma*. Partis pour l'Italie la même année, les deux amis n'en revinrent qu'en 1819. Devenu, peu après, l'époux de Mlle van Brée, Ricquier ne tardait pas à s'établir à Paris, où il décéda nonagénaire, avenue Trudaine, 57, en 1884. Sa femme l'avait précédé dans la tombe en 1852. Il avait fait, en 1842, un second voyage en Italie. Ayant un atelier d'élèves assez fréquenté, Ricquier compta notamment pour disciple le fils d'une famille opulente et fut, en quelque sorte, le précepteur artistique de ce jeune homme. Il dut à cette circonstance de couler des jours paisibles, sans toutefois se faire oublier comme artiste. Outre de nombreux portraits, il exposa aux Salons belges et hollandais un chiffre assez considérable de tableaux de genre, plusieurs inspirés de la vie italienne. Parmi ses peintures exposées en 1833, figurait une *Famille de Brigands*, acquise pour le Musée de Bruxelles et qui valut même à son auteur une médaille de seconde classe. Ce petit tableau est aujourd'hui à la

Chambre des Représentants. De même un *Rubens présentant à sa femme Adrien Brouwer*, exposé à Amsterdam en 1824, figura longtemps au Pavillon, à Haarlem. Cette peinture fut aliénée par l'État néerlandais, avec beaucoup d'autres, en 1876. On peut trouver dans Immerzeel une liste d'une vingtaine d'œuvres de Ricquier, produites jusqu'en 1843.

J. Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*, 3de deel. Amsterdam, 1843. — Renseignements communiqués par la famille.

RIDDERBOSCH (Françoise-Jeanne), épouse De Mets, artiste gantoise, née le 2 octobre 1754, décédée dans sa ville natale le 27 février 1837. Mlle Ridderbosch se fit une notoriété par des dessins à la plume imités de la gravure, comme, avant elle, d'autres femmes se rendirent presque fameuses par la délicatesse de leurs tableaux de papier découpé. De 1792 à 1832, ces travaux de patience parurent aux Salons, rangeant leur auteur parmi les artistes, au point de lui valoir le titre de membre de la Société des beaux-arts. Encouragée par le prince Charles de Lorraine, par les ducs d'Ursel et d'Arenberg, Mlle Ridderbosch compta parmi les acheteurs de ses dessins la citoyenne Bonaparte, laquelle paya jusqu'à 2,000 francs un portrait du premier consul, entouré de figures allégoriques, œuvre exposée à Gand en 1803. La reine des Belges lui paya 250 francs une image de la Madone. On évalue à trois cents le nombre de ses dessins. Elle ne garda point sa vogue et finit ses jours dans un asile de charité. Son frère, Bernard-Auguste, s'occupa également d'art et fut peintre au service du duc d'Arenberg.

Messager des sciences et des arts. Gand, 1837, p. 163.

RIGA (Jean), peintre, né à Liége en 1680, mort dans la même ville le 19 février (le 3 mai, d'après Hamal) 1725. On ne possède de cet artiste qu'un petit nombre d'œuvres. Les principales sont les plafonds de la salle du conseil et de la salle des mariages à l'Hôtel de ville de Liége. Riga s'y révèle bon coloriste et compositeur intelligent. Dans la salle des mariages, la Justice est représentée près du Perron liégeois, au-dessus duquel plane un aigle non loin d'une banderole où se lit le mot : *protegam*, je protégerai. Diverses figures allégoriques, la Force, la Justice, la Prudence, etc., complètent cet ensemble. Le peintre perçut, en 1717-1718, 280 florins pour l'exécution de ce travail. Le plafond de la salle du conseil rassemble la Foi, l'Espérance et la Charité. La Foi est couronnée par un génie que des anges environnent. Jean Riga fut aussi peintre de sujets religieux. L'eglise Saint-Nicolas, à Liége, possédait de lui plusieurs toiles dont la principale représentait les *Noces de Cana*.

J. Helbig, *La Peinture au pays de Liége*, 1903, pp. 408-410. — *L'Hôtel de ville de Liége*, brochure anonyme, 1905, pp. 4-5.

RIGA (N.-J.), peintre, né à Liége (?) en 1653, mort en 1717. Il fut sans doute le père et probablement le maître du précédent. Les informations touchant cet artiste, nullement dénué de valeur, sont des plus vagues. Il tra-

vailla beaucoup pour les églises de Liége où, du reste, ses œuvres sont aujourd'hui clairsemées. Sa principale production, *La Vierge aux Anges,* est mentionnée avec éloge par le baron de Villenfagne. On la trouve en l'église des Frères Mineurs. Le peintre y a représenté le Christ tenant sa croix et étendant la main gauche vers saint Antoine de Padoue agenouillé. Dieu le Père, le Saint-Esprit et la Vierge apparaissent à la partie supérieure de la composition. A l'avant-plan est agenouillé un vieillard, sans doute le donateur. D'autres peintures de Riga se voyaient jadis à Saint-Denis, à Sainte-Croix (*L'Incrédulité de saint Thomas* et *La Résurrection*), à Saint-Jean l'Évangéliste, à Saint-Jean-Baptiste, à Saint-Pholien, à Saint-Servais. Toutes ces toiles ont disparu.

J. Helbig, *La Peinture au pays de Liége,* 1903, pp. 406-407. — De Villenfagne, *Mélanges,* 1788, p. 139.

RILLAER (Jean VAN) ou **RILLAERT,** peintre et graveur, né à Louvain dans les premières années du XVIe siècle, mort en 1568. Une œuvre de son pinceau, *Le Jugement de Salomon,* daté de 1528, appartient au Musée de Berlin. Peintre de la ville en 1547 et, comme tel, chargé de la garde du matériel de l'*Ommeganck,* Rillaer, aidé de ses élèves, dessina et confectionna, pour ce cortège, une série de nouveaux chars. De même il créa l'estrade du haut de laquelle, en 1549, Philippe II prêta serment. Il décora également la ville à l'occasion de cette solennité. Ce fut lui, enfin, qui peignit les blasons suspendus dans Saint-Pierre pour le service funèbre de l'empereur. La ville de Louvain conserve un assez bon nombre d'œuvres du pinceau de Van Rillaer. Deux panneaux peints sur les deux faces, au Musée communal, donnent une idée avantageuse du talent de l'artiste. On y relève l'influence non douteuse des principes de la Renaissance, généralisés, au surplus, dans les divers milieux artistiques aux Pays-Bas. Rillaer confine à Van Orley, son contemporain bruxellois. Les sujets abordés dans les panneaux de l'Hôtel de ville de Louvain sont : *La Délivrance de saint Pierre, La Chute de Simon le Mage, Sainte Marguerite et le Dragon* et *La Déroute des Mahométans.* Les figures de ces compositions, relativement grandes, sont habilement traitées. L'auteur se révèle comme un praticien rompu aux nécessités de la mise en scène et comme très expert en tout ce qui concerne la perspective et les autres connaissances exigées de l'artiste. Saint-Pierre possède de J. Van Rillaer quatre panneaux provenant d'un retable morcelé, *La Décollation de sainte Catherine, La Décollation de saint Jean, La Chute des Anges* et *Le Martyre d'un Pape;* plus *Le Sacre de saint Evertius,* évêque d'Orléans. Van Rillaer, sans être une des figures dominantes de l'art flamand au XVIe siècle, mérite d'être mieux connu. De son mariage avec Madeleine du Vivier, qui lui survécut, il laissa un fils Jean, également peintre, dont le nom suit.

Ed. Van Even, *Iconographie de l'ancienne école de Louvain* (*Messager des sciences historiques,* 1869, pp. 311 et suiv.).

RILLAER (Jean), aussi **RILLAERT** le jeune, fils de Jean et de Madeleine du Vivier. Ce peintre, dont il existe dans la salle de l'ancien chapitre de l'église Saint-Pierre, à Louvain, une *Résurrection,* n'avait pas hérité du talent paternel. On le considérait néanmoins comme une des sommités de son art, dans le milieu natal. Avec Léonard van Marienberghe, il fut chargé par la ville, en 1588, d'évaluer une petite peinture de Mabuse appartenant au couvent des Augustins et dont il fut fait hommage, par la ville, à Philippe II. Cette production charmante, revêtue d'une inscription appropriée, est encore au Musée de Madrid. Van Rillaer le jeune avait fait un séjour en Danemark en 1580, ainsi qu'il résulte d'une déclaration du tuteur de sa fille alors mineure. Nous n'avons pas retrouvé son nom dans les sources danoises. On ignore la date et le lieu de son décès. La dernière mention faite de lui est de 1592.

Mêmes sources que pour le précédent.

ROBBE (Louis-Marie-Dominique), homme de loi, peintre, accessoirement graveur à l'eau-forte, né à Courtrai le 17 novembre 1806, mort à Bruxelles le 2 mai 1887. Son père appartenait au barreau courtraisien et le futur artiste reçut une éducation en rapport avec sa situation sociale. Élève à « l'école latine » — le gymnase — de Courtrai, il fit son droit à l'Université de Gand. Sa thèse en latin, relative au divorce, fut défendue tout à la veille de la révolution, le 10 juillet 1830. Reçu docteur, il n'attendit que l'expiration de son stage pour devenir juge de paix du canton de Moorseele (Flandre occidentale). En 1835, il reprenait le cabinet paternel. Pourtant ses prédilections, dès l'enfance, avaient été pour les beaux-arts. A l'Académie de sa ville natale, il s'était distingué dans tous les cours. La musique aussi le passionnait et plus d'une fois, dans la suite, il devait se faire applaudir comme chanteur.

Tant comme peintre que comme juriste, Robbe devait être mieux qu'un dilettante. A Bruxelles, où, en qualité d'avocat du Ministère des Finances, il allait se fixer en 1840, son cabinet d'affaires fut sérieux et la porte de sa demeure était ornée de la plaque annonçant sa profession, comme celle-ci était mentionnée dans les catalogues. Arrivé dans la capitale précédé d'une réputation d'artiste honorablement conquise, il y fut bientôt un peintre en vue. A l'instar de plusieurs Courtraisiens notoires, ses préférences étaient allées au paysage et à la peinture des animaux. Il avait reçu les conseils de J.-B. de Jonghe (voir ce nom) et subi l'influence de Verboeckhoven, parent et collaborateur fréquent de ce paysagiste réputé. Sa personnalité, toutefois, s'était affirmée de bonne heure. A Bruges en 1837, à Gand en 1838, puis à Bruxelles en 1839, il avait remporté des médailles attribuées par des juges compétents. Aux Salons de Bruxelles, la presse lui consacrait des articles élogieux. « M. Robbe », disait la *Renaissance*, en 1839, « a débuté d'une manière éclatante par un tableau de bestiaux où les connaisseurs ont reconnu un artiste près de devenir un maître de premier ordre. Un paysage traité avec franchise, des animaux peints avec une grande fermeté, une anatomie

exacte et pleine de vie, une couleur solide, des détails étudiés à fond, un ensemble plein de verve et d'énergie. Cette toile assigne un rang très élevé à M Robbe qui, on le voit, cherche à se rattacher aux grands maîtres anciens qui ont traité ce genre, à Paul Potter surtout. Il a étudié sous Brascassat et sera peut-être un jour un des meilleurs ouvrages de Brascassat ». Ce dernier détail est intéressant à recueillir

La peinture de Robbe n'est pas, en effet, sans se ressentir de l'influence de Brascassat; à quel moment toutefois eut lieu le rapprochement des deux artistes, nous l'ignorons.

Chargé bientôt d'une commande du Gouvernement, Robbe donna la mesure de sa valeur dans une vaste toile, aujourd'hui au Musée de Bruxelles, qu'il intitula : *Animaux au pâturage; souvenir des environs de Courtrai.* Ce fut, au Salon de 1842, une œuvre marquante. Inspirée de la fameuse page de Paul Potter, du Musée de La Haye, elle rassemble, au pied d'un saule et serrés contre une barrière, un bœuf au pelage blanc et roux, un âne, une chèvre et des moutons. Le groupe est de grandeur naturelle. L'œuvre, comme son prototype, n'était pas exempte de sécheresse; toutefois elle constituait certainement un remarquable effort. Elle révélait un praticien habile, un peintre résolu à donner au genre de son choix une importance plus haute dans la hiérarchie des arts et dans l'estime du public. La foule applaudit à la tentative, comme elle applaudit au succès, consacré par la Croix de l'Ordre de Léopold.

La toile fit l'objet d'une lithographie de P. Lauters et les épreuves en furent données en prime aux participants de la loterie de l'exposition. Robbe venait, en somme, de conquérir sa place au premier rang de l'école belge. Chevalier de Charles III en 1844, il se voyait, l'année suivante, octroyer, par Louis-Philippe, la Légion d'honneur. Il venait alors d'exposer à Paris une vigoureuse scène de chiens : *La Pâtée trop chaude.* Au mémorable Salon de Bruxelles de 1851, celui où, pour la première fois, le public belge faisait connaissance avec les tendances réalistes, représentées par les *Casseurs de pierres* de Courbet, Robbe avait envoyé un *Combat de taureaux,* empreint d'une énergie également en rapport avec la donnée et le vigoureux tempérament de son auteur. Sans pousser les choses à l'extrême, le peintre belge ne pouvait voir avec déplaisir une somme plus grande de vie, une préoccupation plus haute de la vérité se faire jour dans un art où, précisément, lui-même s'appliquait à la recherche d'effets de nature « naturante », selon l'expression de son confrère d'Ornans. Aussi fut-il, dès l'origine, le protecteur de Ch. De Groux, encourageant les efforts de ce remarquable artiste pour renouveler et élargir le domaine de la peinture par une traduction plus sincère du type et plus de vérité dans les attitudes et les effets. « Qui sait », écrit M. Émile Leclercq, dans sa notice sur Robbe, « si l'*Ivrogne* (œuvre exposée en 1853, aujourd'hui au Musée de Bruxelles) n'ayant pas trouvé d'acquéreur, — et ce n'est pas précisément un tableau de boudoir ou de salon, — De Groux n'eût pas fini par se laisser abattre ». L'acquéreur en question fut Robbe, qui, plus d'une fois, du reste, aida le jeune artiste à

franchir des pas difficiles. En 1854 parut au Salon de Bruxelles la toile destinée à marquer le zénith de la carrière de Robbe : *La Campine*. Cette peinture, longue de 5 mètres, est aujourd'hui au Musée de l'État. Après avoir moissonné chez nous un ample tribut d'éloges, elle retrouva son succès à l'Exposition universelle de Paris l'année suivante. Avant Théophile Gautier (*Les Beaux-Arts en Europe*), M. Marsuzi de Aguirre la signalait, de Bruxelles, aux lecteurs de la *Revue Universelle des Arts*. « Dans ce tableau de M. Louis Robbe, la Campine n'est heureusement qu'un prétexte. Il avait à représenter un magnifique troupeau de vaches, et il a voulu que nul autre objet ne vînt distraire l'attention du spectateur. Il a parfaitement réussi et il a donc eu raison de faire ce qu'il a fait. Figurez-vous de l'herbe véritable, de l'eau véritable, et voyez sur cette herbe, autour de cette eau ondulée, ridée par le vent, voyez se mouvoir, s'appeler, mugir une vingtaine de vaches avec leur taureau et leurs gardiens. Voilà ce qu'a fait M. Robbe; il a fait tout simplement de la nature vivante. J'ai cherché à critiquer, car enfin il faut bien un peu de critique, ne fût-ce que pour faire valoir les éloges; je n'ai trouvé, j'ose à peine le dire, je n'ai trouvé à m'en prendre qu'aux vastes dimensions de la toile ». L'œuvre est, en effet, composée avec art et de très heureuse expression pittoresque. Dans la plaine immense et sous un ciel aux sombres nuées, le troupeau est rassemblé par ses gardiens, un garçon monté sur un cheval, une fille à pied. Ces deux figures, d'ailleurs accessoires, sont peintes par Charles De Groux, comme le ciel mouvementé est dû à la collaboration de l'excellent paysagiste hollandais Roelofs, alors fixé à Bruxelles. Robbe, aux expositions subséquentes, se fit moins remarquer; toutefois il avait pris position. A tout prix il fallait, pour conserver la faveur du public, varier les motifs comme les effets, et être constamment servi par l'inspiration. Ce ne fut point le cas. Et puis, frappé dans ses plus chères affections comme dans ses plus chères espérances, par la mort d'un fils âgé de 18 ans, au lendemain de son plus grand succès, Robbe avait en quelque sorte perdu la joie de vivre. « M. Robbe, avec son organisation éminemment artiste, mais aussi d'une fâcheuse mobilité dans ses prédilections », écrivait Alvin dans sa revue du Salon de 1860, « M. Robbe a-t-il attendu de l'avenir un jugement plus favorable pour avoir subi toutes les influences et s'être laissé entraîner sur la pente séduisante de la mode? J'en doute ». Mais Robbe n'entendait pas se répéter à outrance comme son illustre confrère Verboekhoven, dans un genre où la redite est chose presque fatale. Bien représenté au Salon de 1863, — où M. Camille Lemonnier commenta avec chaleur l'*Étang* et la *Matinée d'Automne*, — il fut promu au rang d'officier de l'Ordre de Léopold. Bientôt après, délaissant ses pinceaux et son code, on le vit se déclarer atteint d'un mal mystérieux et, deux années durant, garder obstinément le lit. Puis, ayant triomphé de la crise, il se crut privé d'appétit et de sommeil. N'ayant point d'ailleurs perdu toute sociabilité, il semblait prendre son mal en patience, faisait de la musique et ne laissait pas chômer ses pinceaux. Une tête de vache, datée de 1867, donc peinte en pleine crise, appartenant au Musée de Bruxelles, mérite de compter parmi ses meilleures productions.

A l'Exposition historique de l'art belge par laquelle fut inauguré, en 1880, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, son contingent d'œuvres anciennes et récentes fut considérable. Commandeur de l'Ordre de Léopold en 1881, il exposa pour la dernière fois, l'année suivante, au Salon d'Anvers

Il avait atteint sa soixante-troisième année. Environné des soins pieux de sa fille, qui entra en religion au lendemain de sa mort, il s'éteignit le 2 mai 1887, âgé de 81 ans. Sa femme, née de Urqullu, de noble race espagnole et de grande beauté, était morte en 1844. Un frère cadet, Henri Robbe, peintre de fleurs, né en 1807, lui survécut jusqu'en 1899. Comme graveur à l'eau-forte, Robbe a signé quelques planches très poussées, mais monotones. Les titres que leur donne le répertoire de Hippert et Linnig sont : *Les Deux Veaux, Les Deux Moutons, Les Deux Vaches près du saule, Moutons et Chèvres* (planche exécutée pour l'album de la Fête artistique du 5 janvier 1850), enfin *Bestiaux*, planche publiée par la *Renaissance*.

La ville de Courtrai a donné, en 1885, le nom de Robbe à une de ses places publiques et perpétué le souvenir de ce citoyen notable par un monument, buste de proportions colossales, dû au ciseau de Fraikin.

Robbe, sans avoir fondé une école, exerça une influence sérieuse sur le genre auquel se rattache le souvenir de ses succès. Sans bruyante profession de foi, il affranchit ou du moins concourut à affranchir la peinture des animaux des conventions en quelque sorte imposées par des maîtres de l'importance et du renom d'Ommeganck, de Verboeckhoven, de Van Os. De lui procèdent directement ou indirectement les Wautermaertens, les De Pratere, Jos. Stevens et surtout Alfred Verwée, dont les débuts sont contemporains de ses principaux succès. Une place importante revient donc à Louis Robbe dans l'histoire de l'école belge de la seconde moitié du XIXe siècle. Trois de ses œuvres sont conservées à l'Hôtel de ville de Courtrai; la bibliothèque de la même ville possède de lui divers cahiers d'études. Une de ses bonnes peintures appartient au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Outre un grand portrait lithographié par Baugniet, d'autres images de l'artiste sont insérées dans la *Renaissance*, dans l'étude biographique d'Émile Leclercq (excellente gravure sur bois de Max Weber), enfin, dans l'opuscule de M. Théod. Sevens, publiée à Courtrai en 1889.

Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, t. III. Amsterdam, 1843. — Émile Leclercq, *Louis Robbe*. Bruxelles, J. Lebègue, s. d.; in-8°. — Th. Sevens, *Levensschets van L. Robbe*. Kortrijk, 1880; in-12. — Informations dues à l'obligeance de M. Jos. de Béthune. — Souvenirs personnels. — Une généalogie manuscrite de la famille Robbe, par F. Van den Bemden, se trouve à la bibliothèque de Gand.

ROBERT (Alexandre-Nestor-Nicolas), peintre d'histoire et de portraits, né à Trazegnies (Hainaut) le 26 février 1817, mort à Bruxelles (Saint-Josse-ten-Noode) le 13 décembre 1890. Fils de notaire et destiné lui-même au notariat, trompant les intentions de sa famille, il put se vouer complètement aux arts, sous la direction de Navez (voir ce nom), originaire, comme lui, du Centre et une des notabilités de l'école belge d'alors. Ses premières

toiles : *Le Martyre de sainte Barbe* (église de Courcelles), *Moïse sur la montagne soutenu par Aaron et Ibur* (église de Trazegnies), parurent au Salon de Gand en 1841. La *Résurrection de la fille de Jaïre* fut exposée à Bruxelles en 1842. Le peintre s'y montrait plus préoccupé de la correction du style que de l'effet. Plus heureux dans le portrait, il se créa de bonne heure, dans ce genre où il devait exceller, une vogue sérieuse. Avec un condisciple, Jean Portaels, il fit, en 1842, le voyage de Paris, se livrant avec passion à l'étude des chefs-d'œuvre du Louvre et des toiles espagnoles formant la galerie Aguado de las Marismas. L'influence de ces dernières s'accuse dans les travaux ultérieurs de l'artiste. Robert a laissé de nombreuses figures de moines dont l'effet et le type rappellent Zurbaran et Murillo. Toujours avec Portaels, lauréat de Rome en 1842, Robert prit le chemin de l'Italie. De son séjour de plusieurs années dans la ville éternelle date l'éclosion de la mieux connue de ses toiles historiques. Après avoir peint pour le Gouvernement le *Retour du Calvaire,* autrefois au Musée de Bruxelles, aujourd'hui au Sénat, le jeune artiste envoya de Rome au Salon de 1848, *Signorelli peignant son fils mort.* L'œuvre fut accueillie avec une très grande faveur, voire avec enthousiasme. En dehors de l'intérêt de la donnée, elle se distinguait par une forme correcte, un coloris sobre et harmonieux. Robert lui dut, parmi les peintres belges, une place en évidence. Cette peinture, gravée par Vander Sypen et lithographiée par Schubert, appartient aujourd'hui au Musée de Bruxelles. Chassé de Rome par la tourmente révolutionnaire, le jeune artiste se fixa dans la capitale belge où l'avait précédé le retentissant succès de sa toile. Admis à peindre, pour la galerie du Sénat, le portrait du baron de Stassart, président de la haute assemblée, il fut bientôt le portraitiste en vue. Un nouveau succès, au Salon de Gand de 1850, vint consacrer sa réputation. Outre divers portraits remarqués, une tête de jeune moine, intitulée *Un Regret,* provoqua une véritable explosion d'enthousiasme. Cette toile, datée de 1849, et que possède le Musée de Gand, fit de son auteur le candidat des artistes et du public gantois à la direction de l'Académie, vacante par la retraite de Portaels. Robert, toutefois, ne l'emporta pas au Conseil communal : il ignorait le flamand. Donnant un rare exemple de grandeur d'âme, il fut des premiers à adresser des félicitations à son compétiteur victorieux, Théod. Canneel.

Chargé par le Gouvernement de la création d'une grande page historique, Robert choisit pour sujet : *Charles-Quint devant la mort.* La toile, nullement insignifiante, parut au Salon de 1854 ; elle n'y obtint qu'un succès d'estime. Le peintre refusa de l'imposer à son pays. Plus tard, exposée à Buenos-Ayres, elle y compta parmi les envois les plus remarqués et son acquisition, par le Gouvernement argentin, dédommagea l'artiste du mécompte éprouvé en Belgique. Robert allait prendre, du reste, une éclatante revanche à l'Exposition universelle de Paris en 1855 La presse parisienne n'hésita pas à proclamer son portrait de M. Ad. Van Soust, attaché à l'administration des beaux-arts, un des meilleurs, sinon le meilleur portrait de l'Exposition.

L'œuvre brillait surtout par des qualités de style, par une exécution précise, enfin par un arrangement fort heureux. Les journaux du temps rapportèrent l'impression produite par cette peinture dans les milieux officiels autant que dans les milieux artistiques. Une lettre d'Arthur Stevens à Robert lui parle des éloges donnés à son portrait par Eugène Delacroix. Des pressantes instances furent faites pour amener notre compatriote à se fixer à Paris; tout se borna à un séjour de quelques semaines nécessité par l'exécution d'un portrait du comte de Morny, passé, depuis, au Musée de Clermont-Ferrand. Il existe de cette œuvre, non des plus heureuses, une grande estampe de Jos. Franck.

Après une série de créations de moindre importance, Robert, en 1866, donna suite à la commande du Gouvernement. Sous le titre, *Sac d'un couvent d'Anvers au XVIe siècle*, il exécuta la vaste toile appartenant au Musée de Bruxelles. Tandis que, parmi les acteurs de l'épisode, certains s'apprêtent à la résistance, d'autres implorent l'intervention divine, d'autres, enfin, s'occupent de mettre en sûreté les objets précieux servant au culte. La page, en somme, est fort intéressante et d'exécution habile. Elle constitue, dans le genre historique, la principale production de son auteur. Seulement elle date d'une époque où le prestige des données du genre avait notablement diminué aux yeux du public.

Robert, depuis une couple d'années professeur à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, s'affirmait comme excellemment doué pour l'enseignement. Il dirigea jusqu'à sa mort les cours de la figure antique et, en partage avec MM. Stallaert et Van Severdonck, ceux de peinture. Membre de l'Académie royale de Belgique à dater de 1870, il y occupa le fauteuil de la présidence à la Classe des beaux-arts en 1888. Dans la séance du 6 juillet 1876, il avait saisi cette classe d'une proposition tendant à l'assimilation aux faux en écriture d'une signature frauduleuse au bas d'une œuvre d'art La motion fut le point de départ de la loi du 26 mars 1886 sur le droit de propriété artistique.

Robert avait épousé, en 1860, Mlle Alice Madou, fille du peintre de ce nom. Son œuvre, particulièrement dans le portrait, est considérable. Il comprend un bon nombre de notabilités belges et étrangères. Sans avoir été précisément un peintre officiel, notre compatriote fut appelé à exécuter le portrait de la reine Louise, après la mort de cette princesse regrettée; du duc de Brabant, fils de Léopold II, portrait qui périt dans l'incendie du château de Laeken (1er janvier 1890); du prince Baudouin et de la princesse Joséphine, enfants du comte de Flandre. Ses personnages, toujours présentés avec goût, d'une ressemblance parfaite, mais non méticuleuse, sont retracés d'un pinceau souple et élégant. Plusieurs des effigies laissées par Robert appartiennent aux galeries des présidents du Sénat et de la Chambre des Représentants, à celle des académiciens d'Anvers, où figure son propre portrait, œuvre d'un ancien élève, M. Herman Richir.

On peut dire de Robert qu'il contribua pour une bonne part à réhabiliter, dans l'école belge, le portrait, jusqu'alors réputé secondaire pour les maîtres

et gagne-pain pour les médiocrités. Ses succès furent du meilleur aloi, dans un genre où brillèrent tant de fameux artistes, tant de Flamands surtout, dont les œuvres étaient jugées d'ordre inférieur au regard des pages d'ensemble, souvent banales, que le goût du jour imposait à l'admiration des foules. Son nom figure très honorablement dans les annales de notre école.

Chose bizarre, les répertoires d'Immerzeel et de Kramm le passent sous silence. Par suite de la coïncidence des initiales, on le trouve confondu avec celui d'Albert Roberti, autre élève de Navez et professeur, également, à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles. Un portrait de Robert a été lithographié par Billoin; un portrait-charge, dessiné par Rops, fait partie de la *Galerie d'Uylenspiegel;* il y est accompagné d'une notice élogieuse; enfin un portrait, gravé par Demannez, figure en tête de la notice consacrée au peintre dans l'*Annuaire de l'Académie* de 1895.

Henri Hymans, *Notice biographique sur Alexandre Robert* (*Annuaire de l'Académie,* 1895). — Souvenirs personnels.

ROCKA (Antoine), plus probablement **ROCHA**, peintre, mort à Rome vers 1660. Nous ignorons si cet artiste, au nom étranger, vit le jour dans nos provinces. Peut-être était-il le fils de Camillo Rocha, peintre, affilié à la Gilde anversoise de Saint-Luc en 1609, comme élève de Philippe van Hoeswinckel, reçu franc-maître en 1620 et mort en 1625. Des sources italiennes font connaître d'autres artistes du nom d'Antoine Rocca, d'origine indéterminée. Lanzi mentionne un peintre de ce nom, travaillant de 1611 à 1627. Il le nomme Rocca.

Corneille De Bie, dans le *Gulden Cabinet,* édité à Lierre en 1661, consacre à Antoine Rocka une élégie en trente-deux alexandrins, sous le titre : *Lof-Schrift op de uytnemende Konst achterghelaeten by den Deugdminnenden Broeder Anthonius Rocka, in syn leven Minnebroeder ende Constigh Schilder ghestorven tot Roomen.* Rocka était donc récollet et nous apprenons par De Bie qu'il avait décoré de ses peintures l'église de son ordre à Bruxelles. Le poète invite la Renommée à la contemplation des autels et des piliers où s'étale l'art merveilleux de Rocka. Il a la science d'un Van Dyck et ne le cède point à celle même d'un Rubens. Les figures y semblent animées et, si la mort impitoyable n'avait ravi l'artiste à ses pinceaux, Rome peut-être même aurait dû rendre hommage à la supériorité de son génie.

Le poète, dans son exaltation, prédit à l'artiste une gloire impérissable, un nom fait pour vivre mille ans. Le destin n'a point ratifié sa promesse. L'église des Récollets, située en plein centre de la zone éprouvée par le bombardement de Bruxelles en 1695, fut anéantie par les flammes. Rien n'a donc subsisté des œuvres du frère si hautement loué par De Bie.

Corn. De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilder const, etc.* Anvers, 1661; in-4°, p. 353. — Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie,* traduite de l'italien sur la 3e édition, par Mme Armande Dieudé. Paris, 1824, t. V, p. 190. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* Amsterdam, 1861.

ROELANTS (Théodore), peintre, mentionné par Nagler, ne fait qu'un avec Théodore Rombouts Nous en trouvons la preuve dans cette assertion de l'auteur allemand, qu'il a relevé le nom de son artiste sur une estampe de André « Paul » (lisez Pauli), plus justement Pauwels (voir ce nom), représentant un *Arracheur de dents*. Or il s'agit de la toile de Th. Rombouts, du Musée de Madrid, dont nous avons parlé à l'occasion d'André Pauwels (t. XVI, col. 730). Kramm et les autres auteurs ont suivi Nagler. L'explication de la méprise de celui-ci se trouve dans la circonstance que, dans un premier tirage de la planche, le graveur de lettres a écrit par erreur Théodore Roelants pour Théodore Rombouts.

Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*. — Théod. Van Lerius, *Biographies d'artistes anversois*, publiées par P. Génard. Anvers, 1881, t. II, p. 128.

ROELOFS (Guillaume), peintre, dessinateur, graveur, également naturaliste, né à Amsterdam le 10 mars 1822, mort à Berchem (Anvers) le 12 mai 1897. Son éducation artistique se fit en Hollande, d'abord à Utrecht, sous A.-H. Winter, ensuite à La Haye, sous H. Vande Sande-Bakhuyzen, dont il adopta le genre. Sa précocité fut remarquable. Dès l'année 1840, à la suite d'un voyage en Allemagne, il concourait à la décoration de la grande salle du cercle « Arti et Amicitiæ », à Amsterdam, par une toile très favorablement accueillie. A 26 ans, il se fixait à Bruxelles et ne tardait pas à y prendre part au Salon de 1848. Ses œuvres lui valurent dès l'abord la notoriété. « Nous devons à la Hollande », écrivait la *Revue de Belgique*, « un jeune artiste dont le nom sera célèbre, si l'avenir répond pour lui au présent. M. Roelofs, qui habite Bruxelles depuis peu de temps, s'était fait connaître comme un aquarelliste fort distingué, mais on n'avait vu de lui aucun tableau. Le *Site pris dans la Gueldre* et la *Vue de Drenthe* viennent de le placer parmi les paysagistes qui donnent les plus belles espérances ». De son côté, A. Luthereau, dans la *Revue du Salon*, prédisait le plus bel avenir à l'auteur de ces peintures. « Un talent puissant s'est montré cette année; nous voulons parler de M. Roelofs. Ici c'est la poésie de la force, c'est l'énergie du sentiment, exprimées avec un art tout particulier. A ceux qui débutent ainsi on peut prédire une belle carrière ». Roelofs ne se contentait pas d'être un paysagiste de grande valeur, c'était aussi un artiste aux vues larges et indépendantes. Son style, fait de simplicité, contrastait autant par la justesse des effets que par l'heureuse interprétation des motifs avec les productions artificielles des paysagistes alors en vogue. Les éloges que la critique belge lui accordait acquéraient par là une signification supérieure à la banale courtoisie, fréquemment de mise quand il s'agit d'un étranger. Honoré de la médaille d'or, Roelofs eut la satisfaction de voir la galerie du roi s'ouvrir à l'une de ses toiles. La Belgique lui assignait ainsi une place aux premiers rangs de son école. Au mémorable Salon bruxellois de 1851, une œuvre nouvelle de son pinceau, *Avant l'orage*, non moins grandement exécutée que conçue, vint mettre le sceau à sa réputation. Acquise pour le Musée de l'État, cette peinture y a, depuis, tenu dignement sa place, au milieu des

œuvres marquantes qui, successivement, sont venues l'entourer. « Qu'était l'école belge (du paysage) il y a six ans, et quels étaient ses chefs? demande un critique. Qu'est aujourd'hui l'école, et quels sont les artistes qui dirigent le mouvement? Quels sont ses tendances et le but vers lequel elle marche? » En première ligne de ceux qui préparent au genre un nouvel avenir, il cite Fourmois et Roelofs, qui « illustrent et conduisent la phalange entière vers de grandes destinées ». La Belgique saluait donc en Roelofs un des artisans du progrès dont la peinture de paysage donnait alors l'exemple.

La Hollande, attentive, non sans fierté, aux remarquables succès de son jeune citoyen, ne tardait pas à les reconnaître par un honneur rarement accordé aux hommes de son âge : le titre de membre de l'Académie d'Amsterdam. Roelofs ne voyait dans ses premiers succès qu'un encouragement. L'apparition à Bruxelles des œuvres de la nouvelle école française du paysage l'avait profondément impressionné. Bientôt, subissant l'attraction du foyer qui, de France, rayonnait d'un si puissant éclat sur la Belgique, il prenait le chemin de Barbizon. En contact avec une nature extrêmement puissante et avec ses interprètes les plus réputés, il créa des vues remarquables de la forêt de Fontainebleau, notamment l'*Intérieur de forêt,* du Musée de Lille, œuvre acquise par le Gouvernement français à l'Exposition universelle de 1855. On ne peut dire cependant que les sites accidentés soient les plus caractéristiques de son génie, nonobstant de beaux souvenirs de l'Écosse, où il fit un voyage à l'époque de sa pleine maturité. Mais Roelofs en s'éloignant du pays natal en avait emporté dans son cœur d'ineffaçables impressions. Chaque année, dans les milieux pittoresques de la Hollande, il allait retremper son talent au contact d'une nature dont il goûtait le charme et dont il fut, parmi les peintres modernes, le premier à faire comprendre la puissante valeur pittoresque. « M. Roelofs est un maître! », s'écriait M. Camille Lemonnier, à la vue du tableau des *Bords du Gein,* exposé en 1863, admirable page appartenant aujourd'hui au Musée d'Amsterdam. Apprécié pour sa droiture non moins que pour son talent, Roelofs fut chargé, plus d'une fois, de représenter ses confrères au sein des jurys internationaux : à Paris, à Amsterdam, à Anvers. En 1887, après quarante années de séjour en Belgique, où étaient morts ses parents et où étaient nés ses enfants, il fut amené pour l'éducation de ces derniers à reprendre le chemin de sa patrie. Il y moissonna de nouveaux succès. C'est à La Haye, où s'était fixé l'artiste, que, le 10 mars 1892, fut célébré par les représentants de l'art de la Hollande entière, dans un véritable élan d'enthousiasme, le soixante-dixième anniversaire de la naissance du peintre. Sous le haut patronage de la reine régente, un comité se forma et le portrait du vieux maître, issu d'une souscription publique et exécuté par Joseph Israëls, fut solennellement placé au Musée municipal. Roelofs, par malheur, devait survivre de peu à un hommage si mérité. Frappé de paralysie quelques années après, il eut la douleur de voir tomber de sa main, désormais inerte, l'instrument de la joie et des succès de près d'un demi-siècle. Il avait, à ce moment, préparé son retour en Belgique, et ce fut en route pour Bruxelles,

à Berchem, près d'Anvers, où il s'était arrêté chez des parents, qu'il tomba pour ne plus se relever. Il avait 75 ans. Sa dépouille repose au cimetière de Schaerbeek

La réputation de Roelofs s'était étendue au loin ; de toutes parts lui vinrent des distinctions enviées. Officier de la Couronne de chêne et chevalier du Lion néerlandais, dans son pays, il était, en Belgique, officier de l'Ordre de Léopold, en Espagne, commandeur de Charles III, en Bavière, de l'Ordre de Saint-Michel, etc. Ce fut, toutefois, en Hollande et en Belgique qu'il moissonna ses principaux succès. Les plus riches collections s'ouvrirent à ses toiles comme à ses aquarelles. Le précieux album de la comtesse du Val de Beaulieu contenait quelques-unes des plus belles parmi ces dernières. Roelofs était, peut-on dire, un des adeptes les plus féconds et les plus constamment heureux d'un genre qu'il contribua à faire revivre en Belgique, en participant à la fondation, en 1855, de la Société, aujourd'hui royale, des aquarellistes La vente des œuvres composant l'atelier de l'artiste au moment de sa mort, eut lieu à La Haye en 1898. Elle fit événement. Les prix d'adjudication et les noms des acquéreurs témoignent de l'estime dont s'environnent le nom et l'œuvre du fécond artiste. Plusieurs des peintures exposées en vente allèrent enrichir la galerie privée de la reine des Pays-Bas. Une part considérable est due à Roelofs dans l'évolution de l'art du paysage en Hollande et en Belgique au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. Par les voies qu'il ouvrit, des artistes, en quantité innombrable, hollandais et belges, se sont acquis la célébrité par l'étude des beautés méconnues de leur pays. Son exemple et ses préceptes furent donc également féconds. Le fameux peintre de marines hollandais, H.-W. Mesdag, fut l'élève direct de Roelofs; Alfred Verwée dut puissamment à ses conseils. Nous avons, dans la biographie de Robbe, dit un mot de sa liaison avec ce confrère distingué. Comme en Robbe, d'ailleurs, le peintre en Roelofs était doublé d'un savant. Il jouissait parmi les entomologistes d'une grande réputation et ses avis étaient sollicités de partout en ce qui concernait les variétés de coléoptères dont il avait formé une riche collection, passée au Musée royal d'Histoire naturelle. On trouve, sous sa signature, des articles sur les curculionides dans les revues les plus estimées. Roelofs, enfin, est l'auteur de quelques eaux-fortes habilement traitées, mais n'ayant pas la saveur de ses dessins. Parmi ces derniers il s'en trouve d'admirables, à peine inférieurs aux dessins si recherchés de Van Goyen.

C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters*. Amsterdam, 1861, p. 1376. — H. Smissaert, *W. Roelofs* (*Amsterdamsche Courant*, supplément littéraire du 13 mai 1897). — *Atelier Roelofs, tableaux et études*. La Haye, Boussod Valadon, 1898; notice biographique par H. Hymans. — Souvenirs personnels.

ROGIER, peintre verrier bruxellois, florissait au début du XVIe siècle, selon de Reiffenberg, lequel, sans preuve aucune, donne à l'artiste la paternité des remarquables vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, à Sainte-

Gudule à Bruxelles. Ces verrières, on le sait par Guichardin, sont l'œuvre de Jean Haeck.

Reiffenberg, *De la peinture sur verre aux Pays-Bas* (*Nouveaux Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, 1832). — C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, p. 1380.

ROGIER (Nicolas), peintre, originaire de Malines, cité par Van Mander comme « bon paysagiste ». Emmanuel Neefs a pu retrouver la date du décès de cet artiste, dont les œuvres restent à découvrir. Ce fut en l'année 1534.

Van Mander, *Schilderboek* (traduct. H. Hymans), t. I, p. 258. — E. Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, t. I, p. 267.

ROMBAUTS (Jean), dit **SCAELDEKEN**, peintre, né à Louvain vers 1460, mort dans la même ville en 1534. L'année que nous assignons à la naissance du personnage est déduite de la date de son mariage. Le 26 juillet 1485, Jean Rombauts épousait à Louvain Barbe Roelants. Van Even, à qui sont empruntés ces renseignements, envisage Rombauts comme un élève de Thierry Bouts. Il jouissait de quelque réputation, et un praticien louvaniste, par son testament, désigne expressément une œuvre du pinceau de Rombauts, un *Saint Antoine*, petite peinture léguée par lui à son fils. Les volets de l'autel de Saint-Pierre à Louvain émanaient de notre peintre. Ils appartinrent à la Collégiale jusqu'en 1802. L'un des panneaux, représentant la *Pêche miraculeuse*, devint par la suite la propriété de Ed. Van Even. « A droite du spectateur », dit cet historien, « on remarque la nacelle dans laquelle se trouvent Thomas et Nathanaël, les fils de Zébédée et les autres disciples. Le Sauveur, portant les stigmates de la passion, se trouve à gauche. A ses pieds on observe un pain blanc et de la braise sur laquelle se trouve un poisson. Saint Pierre, ayant encore les pieds dans la mer, s'avance vers le Seigneur et l'écoute avec une profonde vénération... La tête du Christ est pleine d'élévation et de bonté, et celle de saint Pierre est digne du pinceau de Bouts... Le coloris a de la vigueur et de l'éclat. Il reflète une nuance verdâtre qui illumine poétiquement l'œuvre qui nous occupe ». Au moment de sa mort, survenue en 1534, Rombauts venait de terminer le carton d'un retable destiné à l'autel du grand métier des Tisserands, à Saint-Pierre à Louvain.

Un fils Jean, peintre comme son père, fut en plus peintre verrier. Il épousa, en 1526, Catherine van Montenaken dite Coels et mourut à Louvain en 1559. En 1543, il fut échevin de sa ville natale.

Edw. Van Even, *L'ancienne école de peinture de Louvain*. Bruxelles, 1870, p. 256.

ROMER (Gaspard), peintre et architecte flamand, établi à Naples dans les premières années du XVIIIe siècle. On assure qu'il eut de la vogue. Nous n'avons rencontré la mention d'aucune œuvre de cet artiste, soit comme peintre, soit comme architecte.

Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*.

ROORE (Jacques DE), peintre, né à Anvers le 20 juillet 1686, mort à La Haye le 17 juillet 1747. Fils d'un marchand de tableaux et de la fille du peintre Théodore Vander Haegen, il manifesta de bonne heure un penchant décidé pour les arts. D'abord apprenti orfèvre, il dut à l'intervention d'Abraham Genoels de pouvoir se livrer sans obstacle à l'étude suivie du dessin et de la peinture. A l'Académie des beaux-arts, son application lui permit de moissonner des palmes nombreuses. Admis dans l'atelier de Gaspard-Jacques van Opstal, un peintre réputé, il se fit recevoir franc-maître, en 1707, par la corporation de Saint-Luc. Peu après, l'église Saint-Jacques le chargeait de l'exécution d'une toile destinée à une de ses chapelles. Elle représente des moines trinitaires se vouant au rachat des esclaves. L'œuvre n'est point dénuée de mérite, mais, s'il y avait en de Roore l'étoffe d'un peintre, ni son tempérament ni le milieu ne l'autorisaient à aspirer à une situation brillante par ses pages religieuses. Les églises d'Anvers étaient alors dans la pleine possession des richesses accumulées par le XVIIe siècle, et le sort des artistes de la nouvelle génération ne pouvait être que précaire. De Roore eut l'occasion de se signaler par des compositions allégoriques et d'y faire preuve d'un talent plus qu'ordinaire. Les plafonds dont il décora, à l'Hôtel de ville d'Anvers, la salle du conseil et ceux qu'il peignit pour l'Hôtel de ville de Louvain se distinguent par leur ampleur de ligne et leur coloris puissant. Notons, en passant, que le jeune de Roore avait travaillé quelque temps sous Louis Van Schoor, peintre habile de patrons de tapisseries, et s'était familiarisé avec les exigences du genre allégorique mis en faveur par Gérard de Lairesse et Rich. Van Orley. S'étant fait avantageusement connaître, notre artiste fut appelé en Hollande vers 1720 pour y exécuter des travaux de décoration intérieure, particulièrement à Rotterdam et Amsterdam. Durant cette absence, il perdit sa jeune femme, demeurée à Anvers, et se vit amené, de la sorte, à transférer ses pénates dans les provinces septentrionales. La Haye devint, à dater de 1723, sa résidence. Tour à tour comme peintre, restaurateur de tableaux, expert et marchand, il se fit une notoriété considérable. En 1728, il visita Anvers et y fut reçu avec distinction. De retour en Hollande, il y conclut une association avec Gérard Hoet, praticien de valeur et, comme lui, marchand réputé. Il fut bientôt à la tête d'affaires considérables. Ses apparitions en Belgique devinrent alors très rares. En 1739, il y fut le héros d'une équipée restée fameuse et où les choses faillirent, pour lui et son associé, tourner au tragique. Roore, dont la collection se vendit à Amsterdam en 1747, était, semble-t-il, un marchand avisé. Le catalogue des peintures qu'il avait rassemblées comprend les noms les plus illustres de toutes les écoles. On y relève une soixantaine de Rubens, — toiles achevées et esquisses, — des Rembrandt, etc. Informés par un correspondant, Hoet et lui engagèrent secrètement des négociations pour acquérir le *Saint Martin,* la fameuse toile de Van Dyck, à Saventhem. Le marché était conclu; il ne restait plus qu'à enlever la marchandise quand les villageois eurent vent de l'affaire. Mille ducatons devaient être payés. Déjà la toile était descendue de l'autel et la caisse destinée à recevoir le

chef-d'œuvre avancée, quand, soudainement, armés de fourches, de gourdins et de fléaux, les paysans firent irruption dans l'église. Sous menace de mort, ils sommèrent les spéculateurs de lâcher leur proie, de remettre la peinture sur l'autel. Hoet et de Roore ne durent leur salut qu'à la fuite. La caisse apportée servit à faire un feu de joie. Le catalogue de la vente des œuvres délaissées par de Roore qui, bientôt après l'aventure de Saventhem, se sépara de Hoet, mentionne une réduction du *Saint Martin*, attribuée à Van Dyck même. On trouve également parmi les toiles livrées aux enchères un nombre considérable de productions du peintre, sujets mythologiques et allégoriques, pour la plupart, destinés à la décoration de cheminées, de lambris et de plafonds d'appartements somptueux. Il est certain que Roore eut, de son vivant, quelque réputation dans ce genre. Son portrait fut plusieurs fois gravé, notamment par Houbraken et par G. Punt. Cette dernière effigie, autotype, — la peinture faisait partie de la célèbre collection Vander Marck, — porte la date de 1736. Elle montre le personnage devant son chevalet et, à la mode du temps, est accompagnée de vers élogieux où l'artiste est réputé l'un des plus fameux interprètes des exploits de l'antiquité. La postérité n'a pas ratifié ces éloges; de Roore est aujourd'hui bien oublié. Dans les collections publiques ses œuvres sont rares. Nul doute qu'en dépit des vicissitudes du goût, nombre de somptueuses demeures de la Hollande n'aient conservé de ses panneaux formant la décoration élégante de leurs salons d'apparat. M. Ferd. Vander Haeghen, à Gand, possède de notre artiste deux toiles intéressantes : *La Mort* et *La Déification de César*. De Roore y apparaît comme influencé par Lairesse.

J. Van Gool, *De Nieuwe Schouburg der Nederlandsche Kunstschilders en Kunstschilderessen*. La Haye, 1751, t. II, p. 86. — *Nieuwen verlichter der konst-schilders*. Gand, 1777, t. II, p. 314. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, 1883. — Goethals, *Lectures relatives à l'histoire des sciences, etc.*, t. III.

ROOS (Jean), plus exactement **ROOSEN**, peintre, né à Anvers en 1591, mort à Gênes (Italie) en 1638. Oublié dans son pays d'origine, ce peintre distingué, devenu pour les Italiens et lui-même GIOVANNI ROSA, resta Flamand par ses préférences comme par son art. Élève, à Anvers, de Jean de Wael, inscrit comme tel à la Gilde de Saint-Luc en 1605, il fut ensuite, d'après ses propres déclarations à Soprani, le disciple du grand animalier François Snyders, retour d'Italie, soit postérieurement à 1608. Après quelques années passées sous la direction de ce coloriste éminent, dont il adopta le genre et suivit la manière, il s'en fut rejoindre à Gênes Luc et Corneille de Wael, les fils de son premier maître. Ce dut être en 1614, attendu que, selon Soprani, au moment de son décès vingt-quatre ans s'étaient écoulés depuis le début de son séjour à Gênes. Il s'y était acclimaté au moment de l'arrivée de Van Dyck, et bien que son aîné de huit ans voulût être l'élève du brillant portraitiste. Il fut surtout son collaborateur. S'il existe de « Giovanni Rosa » des portraits et même des sujets religieux, on peut dire que les plus distingués, parmi ses ouvrages, sont les animaux dont Van Dyck, particu-

lièrement durant sa période génoise, accompagna ses effigies de si noble prestance. Roos fut vraiment pour lui un collaborateur précieux. Qu'on se souvienne notamment du perroquet au riche plumage relevant si heureusement le fond sombre du grandiose portrait de Paolo Adorna; les singes, les chiens et les chevaux, toujours admirables, que Van Dyck aime à introduire dans ses toiles génoises, ils sont de Roos. Notre compatriote avait épousé, le 31 décembre 1622, Benedetta Castagnetto, d'honorable famille ligurienne. Sa valeur comme artiste indépendant se constate par une *Descente de Croix*, peinte pour l'église des Saints-Cosme-et-Damien à Gênes. Plusieurs portraits de donateurs, rassemblés à l'avant plan, sont traités dans la manière de Van Dyck. Jean Roosen mourut à Gênes en 1638, âgé de 47 ans, épuisé, dit-on, par le travail. Il eut sa sépulture dans l'église de Santa Catarina di Portoria, où il s'était fait élever un tombeau. Les traces de ce monument ont disparu. Deux de ses plus vastes créations appartiennent, selon M. Mario Menotti, à la galerie de Bolognetti à Rome, au palais Cenci-Bolognetti et au château de Vicovaro, où a été déposée une partie de la collection. Les œuvres de Jean Roosen sont du reste fort rares, ayant très probablement été confondues avec celles de son homonyme Jean-Henri Roos, mort en 1685. M. Menotti croit devoir lui attribuer l'impressionnant portrait d'une dame sur sa couche funèbre, exposé depuis peu d'années au Palais-Blanc à Gênes, et quelques autres peintures faisant partie de collections locales. Un portrait de Roosen, par lui-même, figure dans la Galerie des Offices, à Florence, entre les effigies d'artistes peints par eux-mêmes. Roos s'est représenté devant le chevalet, occupé d'un tableau de nature morte. Nous hésitons, eu égard au costume certainement plus moderne et à l'âge apparent de l'individu, à accepter cette image pour celle de l'artiste qui nous occupe Il s'agit fort probablement d'un des Roos de souche allemande, plus connus en Italie que notre maître. Celui-ci, au cours de sa période génoise, eut pour élève son parent et compatriote Giacomo Legi, peintre de fleurs, de fruits et d'animaux, mort à Milan à un âge peu avance. Ses œuvres, assure Soprani, étaient peu répandues. L'apparence exotique du nom de Legi fait croire à une traduction. Il nous a été impossible de le rencontrer dans les sources néerlandaises.

Raffaelo Soprani, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Genovesi*. Genova, 1768, t. I, p. 461. — Mario Menotti, *Archivio storico dell' arte*, serie seconda, anno III, 1897, pp. 390 et suiv. — *Rubens bulletyn*, derde deel. Anvers, 1888 : A. Bertolotti, *Corn. de Wael, Jean Roose, Ant. Van Dyck, peintres anversois*. — *Ibid.*, Rooses, *Note sur Giovanni Rosa (Roosen), peintre anversois*, p. 254.

ROOSVOOD (Martin DE), graveur d'origine flamande, travaillant à Madrid au XVIIe siècle. Cean Bermudez le mentionne pour ses sujets de dévotion et ses portraits. Parmi les premiers, il cite la figure à mi-corps du B. Juan de Avila, gravée en 1661. Nous n'avons rencontré aucune œuvre du burin de cet artiste dont le nom, de physionomie peu flamande, est sans doute défiguré.

D. Juan Agustin Cean Bermudez, *Diccionario historico de las mas ilustres profesores de las bellas artes*. Madrid, 1880, t. IV, p. 251.

ROST (Jean), ROSTEL, Giovanni ROSSO ou **AROSTO,** plus probablement **VANDER ROOST,** hautelicier, né à Bruxelles dans le dernier quart du XVe siècle, mort à Florence après 1560. Ses traces, en Italie, se relèvent vers l'année 1534, à Ferrare, où, sans doute, il fut appelé par des travaux à exécuter pour Hercule II. Alph. Wauters incline à croire qu'il s'expatria pour motifs religieux. En 1534-1535, en effet, parmi les personnes soupçonnées d'hérésie et sommées de comparaître devant les magistrats de Bruxelles, sous peine de mort, on relève les noms de Marguerite Vander Roost et de ses deux filles. C'est dans tous les cas sous les auspices des princes de la maison d'Este que se révèle le « Rost ». Dès le XIVe siècle, ces princes avaient appelé à leur Cour des ouvriers flamands en vue de la confection de tapisseries à l'instar de celles qui rendaient célèbre leur pays d'origine. Un des plus fameux fut le Bruxellois « Rinaldo di Gualteri de la Magna Baesa », c'est-à-dire de Flandre, la basse Allemagne. On ne le connaît que sous le sobriquet de Rinaldo « Boteram », dont il signe les actes où il intervient Sous Hercule II, dont le règne embrasse les années 1534 à 1559, Nicolas et Jean Karcher, aussi Carchera, probablement Kerckx, de Bruxelles, furent à la tête de l'*Arazzeria estense*. Ils eurent pour compagnon de travail Jean Rost, qu'Eugène Müntz n'hésite pas à désigner comme « le roi des tapissiers de la Renaissance ». Les cartons de ses tentures étaient tracés par les plus grands artistes du temps. Nous voyons intervenir dans leur confection des peintres tels que Dosso-Dossi et son frère Battista. C'est là sans doute un des secrets de la valeur des travaux de Rost. En 1541, il fut envoyé en Flandre pour y acheter de la laine; en 1543, une gratification lui fut allouée pour services rendus à l'occasion des fêtes données en l'honneur du pape Paul III. Bien qu'il œuvrât jusqu'en 1553 pour Hercule d'Este, nous le voyons fixé à Florence plusieurs années avant cette date. Dès le 20 octobre 1546, il signait un contrat d'engagement avec Francesco Ricci, majordome de Cosme Ier de Médicis, traitant pour le compte de son maître. Jean Roste ou « Rostel de Flandria » et Nicolas Carchera jouiront, au service du grand-duc de Médicis, d'un local convenable; ils recevront 600 écus d'or par an et seront payés à part pour tout travail exécuté spécialement pour le souverain, étant autorisés d'ailleurs à travailler pour d'autres. Ils installeront vingt-quatre métiers, dont douze au moins fonctionneront d'une manière continue. Enfin ils enseigneront leur art aux jeunes gens de Florence. Ce contrat, d'une durée de trois ans, fut renouvelé à son expiration. D'une lettre de Cosme Ier à Francesco de Tolède ressort que le grand-duc voulait faire de sa capitale un centre de production des tapisseries de haute lice lui permettant d'éviter l'importation des tentures de Flandre. Il n'y réussit point tout à fait, car, à maintes reprises, il fallut faire tisser aux Pays-Bas des pièces importantes, d'après les cartons de maîtres italiens. Mais à Florence même les Flamands s'imposèrent — sans avantage d'ailleurs — pour l'exécution des modèles livrés à l'*Arazzeria medicea*. Il suffit de rappeler les innombrables sujets traités par le Brugeois Jean Vander Straeten, mieux connu sous le nom de Stradanus. Rost eut, pour sa part, ainsi que

Karcher, engagé aux mêmes conditions que lui, le grand avantage de travailler d'après des cartons d'artistes tels que le Bronzino (Angelo Allori), le Bachiacca (Francesco d'Ubertino), mort en 1577, Francesco Salviati, produisant de véritables merveilles. « Si, dans leurs cartons, les peintres florentins oublient parfois trop les convenances décoratives pour montrer leur science du dessin, pour s'essayer dans ces tours de force dans lesquels triomphait Michel-Ange; si, dans l'*Histoire de Joseph*, surtout, ils rompent avec cette pondération, cette science de groupement, dont ils semblaient devoir se faire les champions, en revanche Rost et Karcher ont apporté dans leur travail de traduction une conscience et un goût que l'on ne saurait assez admirer. Ces maîtres excellent à reproduire ici la fierté des profils de Bronzino, ailleurs la finesse des arabesques de Bachiacca, et cependant leur coloris ne cesse pas d'être riche, vibrant, harmonieux : leurs tapisseries sont aujourd'hui encore une fête pour les yeux ». (Eugène Müntz, *La Tapisserie.*) La tenture de l'*Histoire de Joseph* orne encore la salle des délibérations du Conseil municipal au Palais-Vieux à Florence. Elle coûta 60,000 ecus d'or. Loué par Vasari, dont les cartons lui servirent plus d'une fois de modèle, Rost fut comblé de faveurs par Cosme de Médicis. Envoyé à Rome en 1558 pour y installer un atelier pour la confection des tapisseries, il fut, de la part du pape Paul IV, l'objet de vives mais infructueuses instances à l'effet d'entrer définitivement au service pontifical. Mais, dejà atteint par l'âge et les infirmités, il retourna à Florence, sa mission accomplie. Il avait, en 1550-1551, confectionné pour les Vénitiens une tenture de l'*Histoire de saint Marc* encore conservée dans les combles de la basilique. Les dessins de cette précieuse et, dit-on, magnifique série de productions avaient pour point de départ les cartons de Sansovino en personne. Rost signait ses productions d'une sorte d'armoirie parlante, un poulet à la broche : *Rosto,* rôti. L'excellent ouvrier connut à la fin de sa carrière de graves revers de fortune. En 1560, hors d'état de travailler, il dut solliciter de son fils, nommé Jean comme lui, et son continuateur, une pension alimentaire. Les arbitres, tous Flamands, dont deux tapissiers de Bruxelles : Arnould van Harlem et Balthazar De Coninck, en fixèrent le taux à 14 livres par semaine. On apprend à cette occasion qu'il était Bruxellois et fils de Laurent. Jean Rost le jeune travaillait encore en 1565. Vasari parle d'un autre fils, Marc, très habile tapissier également.

Georges Vasari, *Vie des peintres, sculpteurs et architectes,* traduction Leclanché. Paris, 1842, t. IX, pp. 64 et 114. — L.-N. Citadellà, *Notizie relative a Ferrara.* Ferrare, 1864. — A. Schoy, *Artistes flamands à l'étranger : l'Arazzeria medicea* (*Journal des beaux-arts,* 1876, pp. 1 et suiv.). — C. Coreti. *Ricerche storiche sull' arte degli Arazzi in Firenze,* 1875. — Alph. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse lice de Bruxelles.* Bruxelles, 1878, pp. 164, 168, 169, 170 et 436. — Eug. Müntz, *Histoire générale de la tapisserie. Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, etc.* Paris, 1878-1884, pp. 34, 54-57 et 62-66. — Le même, *La Tapisserie.* Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts. Paris, Quantin.

ROUSSEAU (Jean-Baptiste), littérateur et fonctionnaire, né à Marche le 5 août 1829, mort à Ixelles le 13 novembre 1891. L'aîné des quatre fils issus du mariage de Jean-Joseph Rousseau, conducteur des travaux publics, mort inspecteur honoraire des bâtiments des prisons, et d'Alexise Michaux; il fit ses humanités à l'Athénée royal de Bruxelles et fréquenta ensuite l'Université libre. Mais ses goûts l'entraînaient vers les arts. Entré à l'Académie de Bruxelles, il y fit de la peinture sous Navez, puis à l'atelier indépendant, dit de Saint-Luc. Ce fut toutefois par la critique d'art qu'il devait se révéler. Des « salons » et des revues théâtrales donnés à l'*Étoile belge* firent connaître en lui un écrivain remarquablement doué. Ayant, en compagnie de Louis Hymans, charpenté un drame historique, *L'Argentier de la Cour,* il s'associa bientôt à cet écrivain dans la publication du *Diable à Bruxelles* (librairie polytechnique Aug. Decq, 1853; 4 vol. in-8°). Le succès de l'ouvrage fut considérable. « Il lançait définitivement Rousseau dans la littérature », écrit M. Henry Rousseau dans la notice consacrée à son père. Des chapitres signés J.-B. R. plusieurs sont absolument remarquables. Quelques scènes de mœurs bruxelloises n'offrent plus qu'un intérêt rétrospectif; en revanche, les pages consacrées à l'enseignement des arts, par exemple, ont gardé toute leur actualité. Désireux de se faire une carrière dans les lettres, Rousseau, en 1854, prit le chemin de Paris. D'abord correspondant des journaux belges : *L'Étoile, L'Émancipation,* il obtint, au bout de quelque temps, la faveur de collaborer au *Figaro,* alors dirigé par de Villemessant, et finit par occuper sur la scène parisienne une situation en vue. Ses chroniques hebdomadaires, plus tard réunies en volumes sous le titre *Paris dansant* (Michel Lévy, 1861) et *Coups d'épée dans l'eau* (Michel Lévy, 1864), sont d'une lecture infiniment agréable et pleines de saveur comme études de mœurs parisiennes traitées dans la manière d'Edmond About.

La verve caustique de Rousseau se donnait volontiers carrière. On vit des artistes s'insurger contre des jugements formulés toujours avec esprit, mais nullement de nature à plaire à ceux que visait sa critique. On parla, dans les cercles bruxellois, d'une satire de Verlat, blessante peut-être plus que spirituelle : *Plus lourd que l'air;* le *Figaro* et son collaborateur n'y étaient pas ménagés. On connut plus tard Rousseau et Verlat en excellents rapports. Rentré en Belgique vers 1864, Rousseau y retrouvait son ancien collaborateur Hymans à la tête de l'*Écho du Parlement,* et bientôt devenait le critique artistique de ce grand quotidien. Jusqu'en 1877, la feuille bruxelloise reçut de lui des articles non moins remarquables par l'indépendance du fond que par la distinction de la forme. Quantité d'artistes leur durent un commencement de réputation, à un moment où, il faut le dire, les initiatives étaient rares et peu encouragées par la presse et le public. Il n'est pas sans intérêt de rappeler en passant que la première nouvelle de la capitulation de Sedan fut apportée du Luxembourg à Bruxelles par Rousseau et propagée par l'*Écho du Parlement* qui fit cette nuit un tirage énorme. Le Gouvernement belge, dès avant le retour de Rousseau en Belgique, lui avait confié une mission en Italie. Le *Journal des Beaux-Arts,* dont Adolphe Siret (voir ce

nom) était le directeur, ouvrit ses colonnes à des études brillantes sur les maîtres flamands dont Rousseau avait relevé les traces dans la Péninsule.

Le contact d'anciens amis de Belgique retrouvés à Rome : le statuaire Fassin, les peintres Modeste Carlier et Eugène Smits, concourut puissamment à fortifier ses convictions artistiques. Quand, en 1865, la mort de Jules Dugniolle rendit vacant le poste de secrétaire de la Commission royale des Monuments, Rousseau en devint le titulaire. Il devait donner à ces fonctions une importance dont, jusqu'alors, elles avaient semblé à peine susceptibles.

Plus artiste, au fond, qu'archéologue, Rousseau, par son éloquence, sut entraîner ses collaborateurs, faire attribuer à l'art proprement dit une part d'attention plus grande et plus légitime dans les travaux dévolus à l'examen de la Commission. La sculpture fut surtout l'objet de sa sollicitude; il en avait étudié la haute et puissante portée chez les maîtres de la renaissance et rêvait de voir en Belgique grandir son importance dans les travaux subsidiés par l'État. On peut dire qu'il vit ses aspirations réalisées. Secrétaire, en 1868, du Congrès de l'enseignement des arts du dessin, dont le Gouvernement avait pris l'initiative, et consécutivement rapporteur d'une des sections du jury de l'Exposition des académies et écoles de dessin du royaume, ouverte à cette occasion dans les locaux de la gare du Midi en voie d'achèvement, il rédigea un important rapport sur la *Pratique de l'enseignement*. Son exposé constituait tout un programme. Il s'élevait contre l'emploi du modèle graphique, alors général dans l'enseignement élémentaire et moyen et, tout en se prononçant en faveur de l'étude de la figure antique, jugeait sévèrement la routinière façon de l'interpréter. « Il ne suffit évidemment pas », écrivait-il, « pour initier l'élève aux beautés d'une figure antique, de la lui faire copier. Pour que son travail soit sérieusement profitable, il faudrait l'y intéresser par des explications orales aussi complètes que possible. Il serait utile, par exemple, que les modèles antiques lui fussent exposés dans l'ordre historique où ils se sont produits... Il importerait aussi d'expliquer à l'élève, de la façon la plus précise et la plus complète, le sujet du plâtre qu'on lui donne à copier, qu'il s'agisse d'un type mythologique et symbolique comme la *Diane*, d'un type historique comme le *Germanicus*, ou d'un type social comme le *Gladiateur* ». Appelé, au lendemain même du Congrès (4 août 1869), à professer à l'Académie royale d'Anvers un cours d'esthétique et de littérature générale, il trouva l'occasion de réaliser ce programme, au grand avantage de son enseignement. Appelant à son aide de nombreuses reproductions photographiques, recueillies pendant un nouveau voyage en Italie, et spécialement à Naples, il put les faire servir de thème à d'éloquentes et substantielles démonstrations. Ce cours n'a malheureusement pas été imprimé; il en subsiste un reflet dans l'album intitulé : *Types grecs et types modernes comparés, pour servir à l'étude de l'antique*, mis au jour en 1873. Dans une suite de croquis rapides, l'auteur oppose les principales figures d'origine grecque et romaine à d'autres émanant de statuaires et de peintres d'époques plus récentes, s'attachant à rendre palpable la prééminence de l'art hellénique caractérisé par la noblesse et la simplicité.

Il ne devait rester titulaire de son cours que jusqu'en 1877. La mort inopinée de M. Adolphe van Soust le fit appeler aux fonctions d'inspecteur des beaux-arts, ressortissant alors au Ministère de l'Intérieur. Il y déploya une activité remarquable. Secrétaire de la Commission des fêtes organisées en 1880 pour la célébration du Cinquantenaire national, il fut l'ordonnateur des principales manifestations officielles dont la capitale fut alors le théâtre : cérémonie jubilaire le 21 juillet à la plaine devenue depuis le Parc du Cinquantenaire; cortège historique; exposition de l'art belge de 1830 à 1880; celle restée célèbre des anciennes industries d'art. La création subséquente du Musée des arts décoratifs est, pour la majeure partie, l'œuvre de Rousseau; lui-même avait procédé à son arrangement et tracé les grandes lignes de son organisation. Un buste de marbre y perpétue son souvenir. On lui doit également le transfert des plâtres de l'État, précédemment déposés au Palais des Académies (voir son article : *Le Musée des plâtres au Palais des Académies,* dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* de 1882, p. 279), dans les galeries du Cinquantenaire, où ils constituèrent le noyau du Musée des Échanges.

Directeur général de l'Administration des sciences, des lettres et des beaux-arts en 1889, Rousseau occupait en outre, au moment de sa mort, les fonctions de secrétaire général de la Commission des Monuments, de celle des Échanges internationaux, du Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin, de membre de la Commission directrice des Musées de peinture et de sculpture. Il lui fut donné de prendre, en ces diverses qualités, l'initiative d'un ensemble de mesures dictées par un sentiment très élevé du rôle de l'art dans la vie publique. Sa préoccupation de faire de la sculpture le complément en quelque sorte obligé de tout ensemble monumental se traduit d'une manière heureuse dans la décoration du square du Petit-Sablon à Bruxelles, ressuscitant en quelque mesure l'ancienne « cour des bailles » du palais des ducs de Brabant. Des figurines de bronze, au nombre de quarante-huit, y personnifient, sur des colonnes introduites dans la rampe, les métiers bruxellois au XVIe siècle. La parure extérieure du Palais des beaux-arts, rue de la Régence; la décoration de la clôture du Palais des Académies, de puissantes figures de lions, dues au ciseau de Félix Bouré; la décoration sculpturale de certaines des portes de la nouvelle enceinte d'Anvers, après la démolition des anciennes portes de Berchem et de Borgerhout (voir ses articles sur ces portes dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* de 1867), attestent l'heureuse intervention de Rousseau en faveur de la sculpture. Les vingt années de son séjour à Paris, au temps de la période la plus brillante du second Empire, avaient vu s'accomplir dans les arts une évolution féconde à laquelle la Belgique ne pouvait rester indifférente. Il eut et provoqua des initiatives heureuses, comme, par exemple, l'essai de publication, en 1880, de l'*Illustration nationale*, l'unique organe du genre un peu réussi dont on se souvienne dans le pays. Rousseau, en revanche, croyait peu à la gravure au burin comme élément de vulgarisation des œuvres d'art. Il aida donc peu à son développe-

ment. Esthète aux vues très modernes, il fut à l'avant-garde du mouvement destiné à donner à l'école belge des sources d'inspiration précédemment négligées et, techniquement, une forme d'expression plus libre. Élu correspondant de l'Académie royale de Belgique en janvier 1887, il en devint titulaire l'année suivante. Sa participation aux travaux de la compagnie fut très active durant la courte période qu'il lui appartint d'y siéger. Le labeur acharné, presque fiévreux, qu'il s'imposa à dater de son avènement à la tête du département des beaux-arts, devait avoir trop tôt raison d'une vigueur faite pour promettre un long avenir. Le 13 novembre 1891, il rendait le dernier soupir, après avoir cherché en vain dans un repos trop différé le mieux attendu. Moins de six semaines auparavant, accompagné de ses trois frères, MM. Ernest Rousseau, professeur à l'Université et à l'École militaire; Édouard, procureur du roi à Marche; Omer, colonel du génie (voir sa notice), il suivait, vers l'église où eurent lieu ses propres obsèques, le convoi funèbre de son vieux père. Chevalier de l'Ordre de Léopold en 1877, il avait été promu au grade d'officier à l'occasion des fêtes de 1880.

En Rousseau, le rôle du fonctionnaire ne fut pas sans contrarier celui du littérateur. Brillant styliste, écrivain d'une trempe supérieure, il laisse un œuvre en quelque sorte fragmentaire. En Belgique, ses principales études se trouvent dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, qu'il dirigea jusqu'en 1888. Ce fut là, notamment, qu'il fit paraître : *Les Peintres flamands en Espagne* (1867); *L'Espagne monumentale et quelques architectes flamands* (1870); *Les Maîtres flamands au Musée de Naples* (1882); *Donatello* (1889). Il avait entrepris, dans le même organe, une histoire de la sculpture flamande du XIe au XIXe siècle. Quelques articles seulement parurent en 1873 et en 1877. Le *Bulletin de l'Académie* publia ses lectures sur *Fra Angelico* (1887), sur *Léonard de Vinci* (1888). La *Patria belgica* eut de lui quelques pages sur les Expositions en Belgique depuis 1830; enfin la collection des *Artistes célèbres* de Rouam, un *Holbein* et un *Corot*. A rappeler la part qu'il prit à la retentissante controverse connue sous le nom de « Question Van de Kerkhove » ou question « Fritz ». Il s'agissait, en l'espèce, du plus ou moins de légitimité de l'attribution à un enfant, mort ignoré en 1873, d'une série de peintures révélées d'abord par Ad. Siret, dans le *Journal des Beaux-Arts*. Ces petits panneaux, des paysages, variés de sites et d'effets, furent d'abord montrés par le père de l'enfant, déjà disparu, au directeur du *Journal des Beaux-Arts*. Siret les accepta de bonne foi comme conçus et exécutés entièrement par le jeune Frédéric Van de Kerkhove, mort âgé de 10 ans et quelques mois. Exposées à Bruxelles et ailleurs, les œuvrettes éveillèrent le doute chez de nombreux connaisseurs. A leur gré, l'impression et la technique étaient en contradiction avec la naïveté qu'on devait attendre d'un enfant, nécessairement attiré d'abord par les choses de son ambiance et cherchant à les traduire sans le souci de combinaisons savantes : effet, perspective linéaire, etc. Fils de peintre, le bambin, représenté comme d'intelligence plutôt inférieure, avait pu barbouiller de couleurs de minuscules panneaux. Ces taches informes, une main experte semblait en

avoir fait des motifs précis, pourvus des effets de clair-obscur destinés à les élever au rang de tableaux. Deux camps se formèrent; Rousseau fut du côté des douteurs. Ses articles, insérés dans les colonnes de l'*Écho du Parlement,* étaient remarquables par leur verve et leur puissance de polémique. Ils eurent du retentissement et contribuèrent, pour une bonne part, à empêcher l'admission au Musée de l'État d'une série des peintures litigieuses. L'affaire repose dans l'oubli. Rousseau avait été cruellement éprouvé, en 1878, par la mort d'une fille chérie. En 1893 parurent, sous le titre : *Ma Juliette, souvenirs d'une morte,* des pages que l'auteur n'avait point destinées à la publicité. « C'est », dit M. Henri Rousseau, leur éditeur, « le cri de sa douleur poignante, immense, qui s'exhale dans ces pages que nul père ne pourra lire sans que ses yeux se remplissent de larmes; dans ces pages qui sont comme un monument élevé à la mémoire de la chère morte, il ensevelit avec son souvenir toute son âme et tout le meilleur de lui-même ». *Ma Juliette* est effectivement un morceau de haute puissance littéraire. Un portrait de Rousseau parut, au lendemain de sa mort, dans le *Globe illustré.*

Henri Rousseau, *Jean Rousseau,* notes biographiques (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie,* 1892). — Discours prononcés aux funérailles de Jean Rousseau, par M. J. de Burlet, ministre de l'Intérieur, et autres. — Souvenirs personnels.

ROUSSEEL (Nicaise), en Angleterre **RUSSEL,** probablement **ROOZEL,** orfèvre, d'origine brugeoise. Il s'établit à Londres vers 1567 et y devint orfèvre et joaillier du roi Jacques Ier. Rousseel s'était expatrié pour motif de religion. Les actes de la communauté hollandaise établie à Austin Friars font connaître qu'au mois d'avril 1590 il contracta mariage, dans cette chapelle, avec Jacquemine Wils, de Messines (*Meesene*) en Flandre. Les quatre enfants issus de cette union furent baptisés dans le même temple. Nicaise « Russel » résidait dans Blackfriars. Il y avait pour voisins Corneille Janszen (Janson van Ceulen, le fameux portraitiste) et Antoine Van Dyck. En décembre 1641, il fut parmi ceux qui assistèrent aux funérailles de l'illustre peintre, célébrées à Saint-Paul. Nicaise Rousseel, devenu veuf, convolait en secondes noces le 27 novembre 1604. Il épousait Clara, sœur de Corneille Janssen. Dix enfants naquirent de cette nouvelle union; tous furent présentés au baptême à Austin Friars, comme leurs aînés. Le huitième enfant, Isaac, né en 1616, eut pour parrain le fameux miniaturiste Isaac Oliver; le neuvième, Corneille Jansen. Rousseel fit souche d'artistes. Son quatrième fils, Théodore « Russell », né en 1614, fut, en Angleterre, un portraitiste assez réputé, successivement collaborateur de Corneille Jansen van Ceulen, son oncle, et d'Antoine Van Dyck. Il mourut en 1689, laissant un fils, Antoine, dont la féconde et brillante carrière de portraitiste ne se termina qu'en 1743. La date de la mort de Nicaise Rousseel est inconnue. On possède de cet artiste une suite fort rare de pièces d'ornement, dans le goût de la renaissance, gravée par Jean Bara. Elle est datée de Londres 1623 et porte pour titre : *De Grotesco perutilis atque omnibus quibus pertinebit*

valde necessarius Liber : Per Nicasium Rousseel ornatissimo generosissimo atq. variarum artium peritissimo viro : Domino G. Heriot. Il s'agit ici du fameux orfèvre du roi, le fondateur du splendide hospice portant son nom à Édimbourg, Georges Herriot. La suite d'ornements a été copiée en Hollande, en contre-partie, et publiée par P. de Rans en 1684, mais ne porte pas de nom de graveur. « Seer aerdige Grotissen dienstlick alle die de Teyckenkunst hanteren, getekent door Nicasius Rousseel, gedrukt by J. de Rans. A° 1684. »

Lionel Cust, *Foreign artists of the Reformed Religion working in London from about 1560 to 1660* (*Proceedings of the Huguenot Society London*, 1903). — Nagler-Meyer, article BARA (J.).

ROVERE (Richard [?]), peintre, d'origine flamande, fixé à Milan dans la seconde moitié du XVIe siècle. Il fit souche d'artistes. Sous le nom de « Fiamminghino », deux de ses fils, Giovanni-Mauro et Giovanni-Battista, se signalèrent dans la peinture. Le prénom de Richard est donné à notre artiste par J.-B. Picard, auteur d'un *Essai historique et critique sur l'école flamande* (1827), manuscrit appartenant à la Bibliothèque royale. Nous n'avons pu trouver la mention d'aucune œuvre de Rovere.

Nagler, *Allgemeines Künstler-Lexikon*.

ROY (Jean-Baptiste DE), peintre et graveur, né à Bruxelles le 29 mars 1759, mort dans la même ville le 3 janvier 1839. Fils d'un marchand de tableaux, il manifesta de bonne heure un penchant décidé pour la peinture et trouva chez ses parents un appui sérieux. Ayant suivi les cours élémentaires de l'Académie de Bruxelles, Jean-Baptiste De Roy ne tarda pas à s'appliquer à la peinture des animaux. Un voyage en Hollande, fait en compagnie de son père, lui avait dévoilé les beautés d'un genre où avaient excellé des maîtres tels que Paul Potter, Nicolas Berghem et Adrien Vande Velde. L'influence de ces artistes devait être très marquée dans ses œuvres ultérieures. Ayant cherché sans succès à se faire admettre parmi les élèves de B.-P. Ommeganck, il se sentit d'autant plus vivement attiré vers la nature et, sans autre maître, lui demanda des inspirations souvent heureuses. « Il était pour le gros bétail ce qu'était Ommeganck pour les moutons et les chèvres », écrivait de lui J.-B. Picard. « De Roy nous a donné des foires de bestiaux, des parcs de bœufs, des combats de taureaux, des hardes dans des gras pâturages, des incendies, des coups de vent, des brouillards, là tout un troupeau qui quitte la ferme pour se porter vers la prairie ou qui regagne l'étable, et toujours des sites spacieux et romantiques ». Si De Roy connut d'honorables succès, il les dut principalement au choix de ses motifs. Sa couleur, point mauvaise, était plus éclatante que riche; sa forme un peu flottante. Ce qui ne l'empêcha pas d'aborder parfois des sujets où les animaux sont représentés de grandeur naturelle. En 1803, il entreprit de rivaliser avec Paul Potter en peignant dans les mêmes proportions que la fameuse toile de La Haye, un *Taureau de grandeur naturelle, debout, au milieu d'une prairie. A l'horizon, le château de Laeken.* Inutile de dire que notre artiste

ne fit pas oublier le célèbre prototype dont, comme tant d'autres, il avait eu l'audace de s'inspirer. J.-B. De Roy s'était fait construire aux portes de Bruxelles, à Schaerbeek, un atelier d'où il rayonnait sur les campagnes environnantes et où il prit ses principales sources d'inspiration. Il est fréquent de voir désigner dans les titres de ses œuvres, l'endroit auquel sont empruntés ses fonds. Entouré de nombreux élèves, on peut dire que, dans son genre, il occupait un rang considérable. Henri van Assche, Voordecker, P. Le Roy, Hellemans, P. Cardon, Alexandre Boëns, I. Le Pez, se formèrent sous sa direction, sans parler de nombreux amateurs des deux sexes, Mlle Pansius, et même S. P. d'Argonne, l'ancien commissaire du Directoire exécutif, qui, à chaque Salon, se réclamaient de lui. Il fut parmi les participants aux premières expositions belges et y concourut par des envois nombreux. Jusqu'en 1830, il y fit acte de présence. La Société des beaux-arts de Bruxelles, reconnaissant à la fois le talent et le zèle qu'il apportait à faire revivre l'ancienne école flamande, lui décerna en 1815 une médaille d'honneur, en même temps qu'à André Lens et au statuaire Godecharle. Trois ans après, la même association lui remettait, ainsi qu'aux deux précédents, le diplôme de membre d'honneur.

De Roy est l'auteur de quelques eaux-fortes traitées avec délicatesse. Bien que toujours consacrées à la représentation des animaux, elles comprennent aussi des personnages d'exécution nullement incorrecte. On trouve la description de ces estampes, au nombre de treize, dans le *Peintre-graveur hollandais et belge* de Hippert et Linnig. Faber a reproduit de ses compositions. J.-B. De Roy mourut célibataire, à l'âge avancé de 80 ans. De son œuvre considérable, les spécimens sont aujourd'hui peu recherchés, après avoir trouvé leur place dans les plus importantes collections. Les biographes de l'artiste assurent que celui-ci est représenté aux Musées de Bruxelles, de Gand, de La Haye; mais ses ouvrages ont disparu des catalogues de ces galeries publiques. Picard rencontra des œuvres de J.-B. De Roy à Lille, à Paris, à Londres, à Berlin et à Vienne. Nous avons constaté une confusion assez fréquente chez les auteurs entre *De* Roy et les *Le* Roy, dont l'un, Pierre-Jean-Baptiste (voir ce nom), fut d'ailleurs son élève. Le portrait de J.-B. De Roy figure dans la *Collection des portraits des artistes modernes nés dans le royaume des Pays-Bas, dessinés d'après nature par J.-J. Eeckhout.* Bruxelles, 1822.

J.-B. Picard, *Essai historique et critique sur l'École flamande considérée dans les arts du dessin.* Bruxelles, 1827 (manuscrit appartenant à la Bibliothèque royale). — Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* Amsterdam, 1843, t. III. — Catalogues des expositions. — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle.*

RUCHOLLE (Gilles), graveur au burin, d'origine incertaine, exerçant à Anvers vers le milieu du XVIIe siècle. Les annales de la Gilde de Saint-Luc sont muettes à son sujet. Très probablement fils de Pierre Rucholle, qui suit, il doit sa principale notoriété à deux gravures d'après Rubens, profils, de

grandeur naturelle, du *Christ* et de la *Vierge* (Voorhelm Schneevoogt, *Hist. et allég. Sacr.*, 72-73). Le style et la manière de ces médaillons rangent leur auteur dans la série des interprètes secondaires du fameux peintre. Rucholle y exagère les défauts de son modèle, ce qui n'empêche que ses deux planches offrent de l'intérêt. Parmi les portraits illustrant le *Gulden Cabinet* de Corneille De Bie se rencontre, de son burin, l'effigie d'Octave Van Veen (Otto Vænius) gravée d'après une peinture de Gertrude, la fille de ce peintre fameux. Gilles Rucholle contribua par cette seule planche à un recueil dont les diverses gravures portent les noms des principaux représentants de l'école de Rubens. Il collabora également à l'*Iconographie* de Van Dyck, par un portrait de Charles-Emmanuel de Savoie, et concourut, pour plusieurs planches, à la collection éditée sous la direction de Pierre de Jode, à Anvers : *Theatrum pontificum, imperatorum, regum, etc.* (1651).

Un portrait de Marguerite d'Autriche, gravé pour ce recueil, est daté de 1645. Un autre d'Innocent X rappelle que ce pontife ceignit la tiare en 1644. Un portrait de Louis XIV enfant est sans date. A signaler encore un portrait de Christophe Radzivill. Il existe de Gilles Rucholle, d'après P. van Avont, une *Sainte Famille,* où la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Joseph sont entourés d'anges. C'est une œuvre assez habilement traitée.

RUCHOLLE (Pierre), aussi **RUSSCHOLLE, RUSCIOLLE, ROUSCHOLLE, ROCHOLLE** et même **ROSCELAEN**, toutes formes se retrouvant dans les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, graveur, né à Lille ou dans les environs vers 1600, mort à Anvers en 1646-1647. Rédigée par Verachter, ancien archiviste de la ville, l'*Histoire de la gravure d'Anvers* (1874) fait naître Pierre Rucholle en 1618. La chose est impossible, attendu qu'on trouve de l'artiste une estampe datée de 1627. Il est hors de mesure de la supposer l'œuvre d'un enfant de 9 ans. Pour ce qui est du lieu de naissance du graveur, nous suivons Arth. Dinaux, bien que ce dernier n'apporte aucune preuve à l'appui de son assertion, en dehors des lieux où parurent les planches de P. Rucholle. Inscrit à la Gilde artistique d'Anvers comme *plaetsnyder* (graveur sur métal) en 1641, il acquitta le droit de 26 florins. En 1646-1647, une somme de 3 florins 8 sous est perçue par la Gilde à l'occasion du décès de ce confrère de peu de renom. A défaut pourtant d'être un artiste de premier ordre, Rucholle est un praticien de réelle valeur. On connaît de lui des pièces offrant de l'analogie avec celles de Crispin de Passe, comme l'estampe datée de 1633 (Dinaux imprime par erreur 1638), gravée à Douai pour le livre de Martin L'Hermite : *Histoire des Saints de la province de Lille, Douai, Orchies, etc.* Cette jolie reproduction porte le titre *Genealogica tabella parentum et stemmatum SS. Ducū Adalbaldi et Rictrudis Tolosanæ 1633*. Elle est composée par Raphaël de Beauchamp. Sous la date de 1627, Rucholle avait, d'une main experte, gravé le frontispice d'un volume de Philippe Broide, conseiller de la ville de Douai : *Le Philosophe ou Admiration. — L'Orateur ou Rhétorique chrestienne. — Le Prince ou Admiration de Dieu. — Le Vassal ou le Fief.* Sous la

date de 1635, il grava un petit sujet de thèse, où un jeune homme est mené au trône de la Vierge, et la même année une *Annonciation,* d'après E. Quellin. La date de 1648, sous le titre de *Flores totius theologiæ practicæ,* n'infirme pas celle de la mort de l'artiste : il s'agit d'une troisième édition du livre. Comme dit avec raison Arthur Dinaux, « parmi les planches de Pierre Rucholle, il en est qui feront toujours classer leur auteur parmi les bons graveurs du temps de Louis XIII ». Le critique français fait allusion à de jolies vignettes emblématiques insérées dans les poésies de Vincart, poète lillois, imprimées à Tournai par Adrien Quinqué et traitées dans le goût de J. Callot. Des figurines y sont même empruntées directement à cet illustre graveur. Pierre Rucholle l'emporte incontestablement sur Gilles, probablement son fils, en ce qui concerne la science du burin, encore que ses productions soient de peu d'éclat.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren et autres archives de la Gilde anversoise de Saint-Luc. — Archives historiques et littéraires du nord de la France et du midi de la Belgique,* par MM. Aimé Leroy et Arth. Dinaux, nouvelle série, t. III. Valenciennes, 1841, p. 214. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers,* au mot « Rocholle ».

RUDOLPHE VAN ANTWERPEN, peintre, peut-être natif d'Anvers, travaillant au XVIe siècle. Il est mentionné dans les comptes de l'église Saint-Victor à Xanten (Westphalie) comme ayant exécuté dans celle-ci, en 1553, des peintures pour l'autel de la Vierge. *Anno 1553, petæ sunt tubulæ altoris B. Mariæ Virginis per Rudolphum de Antwerpen, conditum Loesen, existente Magistro fabricæ Everardo Maess.*

Kramm, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders.* — Dr H.-C. Scholten, *Auszüge aus den Baurechnungen des S. Victorskirche zu Xanten.* Berlin, 1852.

RUEL (Jean-Baptiste), aussi **RÜL** et **VON RÜL,** musicien, mais surtout connu comme peintre, né à Anvers en 1606, mort à Wurzbourg vers 1680. Ces dates, adoptées par la majeure partie des auteurs, ne sont pas cependant indiscutables. On trouve, par exemple, dans le catalogue de la Galerie de Schleissheim (1885), les années 1634 et 1715 comme dates de naissance et de mort de l'artiste; nous ignorons à quelles sources elles sont puisées. Le lieu de naissance est donné par Sandrart, assez bien en mesure d'être renseigné. Ruel, selon cet historien, débuta comme chanteur de la chapelle du prince-évêque de Mayence. Ayant, par son talent musical, conquis les bonnes grâces du prélat Charles-Henri de Metternich, ce dernier, découvrant en lui des aptitudes pour la peinture, le mit en apprentissage chez Jean Thomas d'Ypres. Ledit peintre, ancien élève de Rubens, avant d'être appelé à la Cour de l'empereur, s'était créé à Mayence une haute situation auprès de l'électeur.

Les œuvres que nous avons eu l'occasion de rencontrer de Ruel portent l'empreinte de l'influence de son maître. Coloriste brillant et vigoureux, il

évoque le souvenir de Rubens et de Jordaens. Successivement à Mayence, à Heidelberg et à Wurzbourg, où s'acheva sa carrière, il fut appelé à décorer de ses toiles les édifices religieux. En 1666, il peignit pour le prince-évêque de Bamberg la *Légende de sainte Cunégonde*, œuvre qui lui fut payée 78 florins et qui alla décorer, au couvent de Wolfsberg, l'autel fondé par l'évêque Otto Vith de Salzbourg. Dans les collections et les musées, les œuvres de Ruel se rencontrent peu fréquemment. La Galerie royale de Schleissheim, près de Munich, possède de lui le portrait de l'évêque de Wurzbourg, Pierre-Philippe de Dernbach (1675-1683). C'est une figure à mi-corps et de grandeur naturelle. Le prélat porte la simarre sur laquelle se détache la croix pectorale en brillants. Dans la même galerie se trouve une figure, également à mi-corps et de grandeur nuturelle, de *Saint Joseph avec l'Enfant Jésus*. Dans la Galerie ducale de Gotha se rencontre une toile de la *Vierge et l'Enfant Jésus avec les six penitents*, figures en grandeur naturelle et à mi-corps comme les précédentes. Ce sujet, où David, saint Pierre, le bon larron, la Madeleine, etc., s'humilient devant la Madone, a été traité par quantité d'artistes flamands de la suite de Rubens; l'œuvre de Ruel, par tous ses caractères, se confond avec les leurs. On y relève la signature « Jann Bap : von Rül Pinxit 1678 ».

On connaît d'après Ruel des estampes de Philippe Kilian et de Jacques Sandrart, neveu de l'historien de l'art. Ce sont des portraits d'évêques de Bamberg et de Wurzbourg. Dans le recueil de la galerie Boyer d'Aguilles, gravé par Jacques Coelemans, figure une estampe : *La Vierge avec l'Enfant Jésus devant qui s'agenouille le petit saint Jean-Baptiste*, d'après un tableau de J. Ruel. Seulement ce nom est suivi du mot *lugdunensis*. Il s'agirait donc d'un homonyme français de notre peintre.

Sandrart, *Teutsche Academie*. — Nagler, *Allgemeines Künstler-Lexikon*. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Vienne, 1908. — Catalogues des galeries de Schleissheim et de Gotha. — Notes personnelles.

RUELENS (Charles-Louis), érudit et fonctionnaire, né à Molenbeek-Saint-Jean le 22 mai 1820, mort à Saint-Josse-ten-Noode le 8 décembre 1890. Destiné à l'état ecclésiastique, il fit ses humanités au Petit Séminaire de Malines, mais aborda ensuite, à l'Université de Louvain, l'étude du droit, qu'il délaissa d'ailleurs après le premier doctorat. De fortune indépendante, doué d'une intelligence vive et d'un esprit investigateur, maniant la plume non sans élégance et le pinceau non sans facilité, possédant diverses langues, il semblait, par tempérament autant que par ses goûts, destiné à ne suivre qu'une carrière de son libre choix. Marié dès l'année 1848 à Mlle Estelle Crèvecœur, appelée à se faire un nom dans les lettres comme « Caroline Gravière » (voir la notice suivante), on le vit bientôt s'enrôler dans le personnel de la Bibliothèque royale, de fondation alors récente, et dont le chef, Louis Alvin, venait d'arriver à la direction en qualité de successeur du baron de Reiffenberg (voir ce nom). Tant pour l'établissement que pour le

public et lui-même, l'entrée de Ruelens dans ce vaste dépôt devait avoir les plus heureuses conséquences. Le bagage scientifique du nouveau venu n'était pas sans valeur. Un des assidus de la précieuse bibliothèque de l'établissement géographique fondé par Van der Maelen (voir ce nom), Ruelens voyait avec joie s'élargir son horizon. Appelé dès le début à concourir au travail de la « fusion des trois fonds » décrété par le Gouvernement sur la proposition d'Alvin, il y apporta un zèle et une entente de bon augure. Alvin, dans ses rapports au ministre Rogier, ne tarit point d'éloges sur son nouvel auxiliaire. En peu de mois il avait opéré le reclassement du fonds de la théologie et abordait celui de la jurisprudence. Tout en allant, il se familiarisait avec les ressources du dépôt. Pourvu, en 1852, d'une nomination définitive, il ne tardait pas à concentrer entre ses mains l'important service des acquisitions. Chargé de suivre, à Paris, la vente des livres de la bibliothèque de l'ex-roi Louis-Philippe, aliénation ordonnée par le régime nouveau, il trouva dans cette mission le moyen d'enrichir la Bibliothèque royale de quantité d'ouvrages de nécessité primordiale pour l'établissement. Collaborateur assidu du *Bulletin du Bibliophile* de Heussner, on le voyait bientôt vulgariser par cet organe le fruit de ses recherches, rehaussant ainsi la valeur et l'intérêt des sources historiques aux yeux des profanes. Point exclusif, d'ailleurs, en ses préférences, il aimait, à l'exemple de Nodier et de Paul Lacroix (bibliophile Jacob), plus tard son correspondant et son ami, à apprécier les livres pour eux-mêmes plutôt que pour les particularités extérieures tant prisées des bibliomanes.

L'ensemble de ses écrits témoigne du reste de la variété de ses connaissances autant que de leur étendue. Dans sa sphère d'activité intellectuelle devaient trouver place les sujets les plus divers : bibliographie, épigraphie, littérature, beaux-arts, archéologie, cosmographie, voyages par terre et par eau, dans les airs même, et peut-être en passons-nous. A la lettre il faisait sien le précepte de Térence. Dès l'année 1867, dans un article sur l'*Art de naviguer dans les airs* (causerie bibliographico-aérostatique), donné au *Bibliophile*, à propos d'un livre du P. Francisco de Mendoça (Cologne 1650), il évalue à cinq ou six cents le nombre de feuilletons et de chroniques dont il « s'avoue coupable ».

Activement mêlé à l'ardente controverse sur les débuts de l'imprimerie, il se prononçait avec énergie contre la thèse costérienne, appuyant d'ailleurs son opinion d'arguments persuasifs. Au cours d'un voyage fait en Hollande où il accompagnait son chef, il avait eu la chance de mettre la main sur un exemplaire de la *Chronyke van Brabant*, de 1497, exemplaire annoté, en langue néerlandaise, par un contemporain. L'auteur des notes n'hésite pas à écrire que les premiers livres imprimés ont vu le jour à Mayence. Inutile de dire que Ruelens fit son profit de la trouvaille. Nous renvoyons le lecteur curieux au *Bulletin du Bibliophile* de 1855. Dans le même organe, il exprime le vœu de voir se réunir à Bruxelles un « Concile typographique », où ne seraient admis à siéger que les hommes les mieux qualifiés par leurs études pour trancher le débat entre les partisans de la Hollande et de l'Allemagne

dans le litige sur les débuts de l'imprimerie. A ces travaux, en quelque sorte professionnels, devait bientôt s'ajouter une entreprise dans laquelle Ruelens serait amené à payer largement de sa personne : la fondation de la *Revue d'histoire et d'archéologie*. Avec Ch. Duvivier, Alph. Wauters, l'abbé de Ridder, R. Chalon, Charles Piot et quelques autres, il fit, durant quatre années, paraître dans ce périodique de multiples articles et études sur les ouvrages les plus récemment consacrés aux questions de sa compétence. Dans cet organe furent publiées ses premières notes sur les maîtres flamands, entre autres sur Rubens, auquel, par la suite, il devait consacrer une part si importante de son activité.

En 1863, conjointement avec Alex. Pinchart (voir ce nom), il enrichissait l'édition française des *Anciens peintres flamands* de Crowe et Cavalcaselle, d'un ensemble de chapitres d'un sérieux intérêt sur une foule de questions se rattachant aux origines de la peinture en Belgique. Sa part des annotations ne forme pas moins de cent cinquante pages d'un caractère serré. C'est donc, en quelque sorte, une histoire de la primitive école flamande. D'une haute portée historique et critique, ce travail a gardé un intérêt sérieux. Dès ce moment Ruelens préparait, avec le P. de Backer, de la Compagnie de Jésus, une étude sur les impressions sorties des presses de Christophe Plantin. Sous le titre d'*Annales plantiniennes*, ce consciencieux et utile travail se borna malheureusement au premier volume. L'auteur y embrasse, à vrai dire, la période la plus importante de la célèbre officine anversoise, s'étendant de sa fondation à l'année 1589, date de la mort de l'architypographe du roi Philippe II. M. Max Rooses, dans la grandiose publication consacrée à Plantin, n'hésite pas à proclamer de quelle immense utilité lui a été ce livre dans ses travaux sur la célèbre imprimerie [1]. En la même année 1863, voyait le jour la première livraison des *Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale*, recueil dont Ruelens, conjointement avec Alvin, avait élaboré le plan. C'est là que, sous sa signature, parut l'importante étude critique sur la *Vierge de 1418*, monument des plus précieux de la xylographie au moyen âge. Ruelens expose les circonstances de la découverte de la pièce, rappelle et commente les ardentes controverses dont elle fut l'objet, pour conclure à la validité de sa date et à son origine flamande. Comme lui, nous avons défendu la date et nous avons eu, pour notre part, la satisfaction de voir admettre la première de ces conclusions par les juges les plus autorisés, l'origine flamande devant rester à nos yeux purement conjecturale. Dans la série des *Documents iconographiques* trouva place, également, une étude sur la *Légende de saint Servais*, source d'exceptionnelle valeur sous le rapport artistique et dont Ruelens avait en quelque sorte fait la découverte par la constatation que, nonobstant les textes manuscrits, les scènes représentées étaient non point des dessins, mais des produits de la gravure sur bois. Dans son enthousiasme il allait jusqu'à

---

[1] *Christophe Plantin*, 1 vol. in-fol. Anvers, 1890 (2e édition), pp. 35 et suiv.

attribuer à Jean Van Eyck la paternité des compositions, vraiment hors ligne, et n'ayant certes point leurs égales dans la série des incunables de la gravure.

Conservateur adjoint à la Bibliothèque royale en 1864, il accompagnait Alvin, l'année suivante, dans un voyage en Italie. On peut lire dans le *Bulletin de la Commission royale d'histoire* (1867) l'exposé de ses investigations dans les dépôts littéraires de Milan, de Florence et de Rome à la recherche des sources de l'histoire nationale. La Société des Bibliophiles de Belgique, à laquelle il appartenait comme titulaire, — le vingt-neuvième sur cinquante, — lui dut une contribution précieuse à sa collection d'anciens textes. C'est le curieux volume publié à Mantoue en 1560 : *La Justification du seigneur Richard de Mérode, touchant sa querelle avec le Seigneur Roderigue de Benavidès.*

A défaut d'une parfaite unité, l'œuvre de Ruelens atteste, on le voit, un grand fonds de savoir, un degré de culture certainement peu ordinaire. Un certain nombre de productions purement littéraires : articles de journaux, pièces de théâtre, jouées d'ailleurs dans l'intimité, n'auraient pas suffi sans doute à donner à son nom un grand retentissement. Par contre, en quantité de matières, il ouvrit des voies où, à sa suite, purent s'engager avec succès les chercheurs. L'un des premiers il consacra ses veilles à mettre au point l'histoire de la vie de Rubens, utilisant à cet effet les sources qu'il détenait ou put réunir comme conservateur des manuscrits de la Bibliothèque royale. Ces fonctions lui avaient été attribuées en 1873; il les conserva jusqu'à sa mort. Dès l'année 1874, par la voie de l'*Art universel*, alors dirigé par M. Camille Lemonnier, il vulgarisait sur l'immortel artiste des sources du plus vif intérêt, accompagnées de notes d'une lecture agréable et instructive. Ces documents, réunis en volume à la veille des fêtes du troisième centenaire de la naissance du grand peintre (1877), furent comme le signal de la publication du vaste ensemble d'études et de recherches destinées à refaçonner en quelque sorte l'imposante figure de Rubens devant la postérité. Ce fut encore Ruelens qui, dans l'*Art universel* également, esquissa le programme des manifestations qu'Anvers n'allait pas tarder à faire siennes pour commémorer le grand événement auquel devait s'associer l'Europe entière. Le volume des *Documents et lettres*, 160 pages (Bruxelles, Muquardt), consacré au grand peintre, obtint un succès mérité. Partout d'ailleurs, en Espagne, en France, en Italie, en Autriche, en Angleterre, une véritable ardeur se faisait jour dans la recherche des documents relatifs à un artiste qui non seulement avait ébloui le monde par ses chefs-d'œuvre, mais que son rôle politique et ses surprenantes connaissances d'antiquaire et d'humaniste plaçaient au premier rang parmi ses contemporains. Comme épilogue aux fêtes jubilaires, on vit se former à Anvers, sous le patronage de l'État et avec le concours de l'administration communale, un comité ayant pour mission la recherche des éléments de l'histoire de Rubens et particulièrement sa correspondance éparse dans tous les pays. Ruelens était tout naturellement désigné pour en faire partie. Il y siégea avec Gachard, Léon de Burbure,

Max Rooses, Génard, etc. Vaillamment on se mit à l'œuvre et bientôt, par le *Bulletin Rubens,* de nombreux et précieux documents ne tardèrent point à voir le jour. Ruelens avait pris à la rédaction une part considérable. Dès le début de l'année 1881, il se mettait en route, à la sollicitation de ses collègues, pour explorer les dépôts d'archives d'Aix en Provence et de Carpentras à la recherche des lettres adressées par Rubens à son fidèle ami le conseiller Fabri de Peiresc, passionné comme lui pour l'antiquité. Couronné des plus heureux résultats, ce voyage fut renouvelé l'année suivante et suivi, en 1885, d'une mission à Mantoue dont les archives avaient procuré naguère à Armand Baschet une moisson singulièrement riche sur le séjour du jeune Rubens à la Cour de Vincent de Gonzague. Par le *Bulletin*, Ruelens tenait ses collègues au courant du résultat de ses investigations. Mettant à profit une parfaite connaissance de l'italien, la langue diplomatique du XVIIe siècle, utilisée par Rubens dans sa correspondance avec Peiresc, et le plus généralement dans son commerce épistolaire avec les hommes politiques et les savants, Ruelens, aux prix de fatigues et de difficultés sans nombre, fit ample moisson de pièces. En Italie, après des siècles, il relevait les traces de son héros et, sans négliger l'objet essentiel de sa mission, ne s'abstenait pas de porter ses regards de curieux, d'artiste, d'érudit et de lettré sur les choses par lesquelles revivait pour lui un passé qu'il n'avait connu jusqu'alors que par des lectures Sous l'impression des merveilles qui l'environnent, il a recours à la poésie pour exprimer ses sentiments et traduire les pensées qui l'assaillent en des milieux dont le contact lui donne l'illusion d'un retour à la jeunesse. « Douze sonnets, combien de grammes cela peut-il peser dans la balance de la gloire? » dit-il en quelques lignes de préface à ses *Méridionales*.

Nous y relevons le souvenir poignant de la visite à une jeune parente se mourant de consomption dans le Midi :

> Elle me montre au loin, à l'horizon extrême,
> Un navire, un point blanc dans l'ombre enseveli :
> — Où va-t-il, ce navire? Est-ce où je vais moi-même,
> Où s'en va le printemps, aux rives de l'oubli?...

Le premier volume de la *Correspondance de Rubens* vit le jour en 1887. Ensemble de plus de quatre cents pages du format grand in-quarto, enrichies de fac-similés, il embrasse les années 1600 à 1608, donc les années de formation du maître et de son séjour en Italie, marquées par son premier voyage en Espagne, comme envoyé du duc de Mantoue auprès de Philippe III. Magistralement conçue, l'œuvre faisait le plus grand honneur à celui qui venait de la réaliser. Le nom de Ruelens figura encore sur le deuxième volume du *Codex diplomaticus Rubenianus*, ouvrage posthume. En effet, le nouvel ensemble, comprenant la correspondance des années 1609 à 1622, ne parut que douze ans après son aîné. Ruelens avait alors cessé de vivre. « En 1887, immédiatement après l'impression du premier volume », écrit M. Max Rooses dans la préface du tome II, « il (Ruelens) eut à s'occuper activement

des négociations entre l'État belge et sir Thomas Phillips, concernant l'acquisition, pour la Bibliothèque royale, d'une partie des manuscrits appartenant à l'héritier des collections de Cheltenham. Il fit deux [trois] voyages en Angleterre pour étudier les trésors qu'il s'agissait d'acquérir et rapporta de son séjour prolongé dans les locaux où ils étaient déposés, le germe d'une maladie qui devait lui être fatale. A son retour, il rédigea un rapport étendu qui lui prit plusieurs mois. Pendant le temps qu'il y consacra il dut interrompre son travail de prédilection, *La Correspondance de Rubens*. Quand il voulut s'y remettre, sa santé ne le lui permit plus. Il eut des jours où les forces semblaient lui revenir et où il se berçait de l'espoir de reprendre bientôt la tâche momentanément abandonnée; vaine illusion, le mal s'aggrava et l'emporta le 8 décembre 1890 ».

Délégué par le Gouvernement avec Charles Piot, archiviste général du royaume, Ruelens avait fait à Cheltenham un choix abondant de manuscrits d'origine belge (268 numéros), provenant pour la plupart des anciennes communautés religieuses de nos provinces : Gembloux, Saint-Martin de Tournai, Aulne en fournirent un bon nombre. Il ne put malheureusement ni achever le rapport qu'il avait préparé sur sa mission, ni mettre en valeur les précieux matériaux qu'elle lui avait permis de rassembler. Un seul manuscrit pourtant fut de sa part l'objet d'une publication, entreprise par les soins de la Société des Bibliophiles anversois : *Le Passe-Temps de Jehan Lhermite*. Dès l'année 1888, il en avait donné un aperçu dans une séance de l'Académie d'archéologie, dont la vice-présidence venait de lui échoir. Jean Lhermite, de souche anversoise, avait dû au hasard des circonstances de devenir gentilhomme de la chambre de Philippe II et précepteur de son fils, le futur Philippe III. En 1602, au retour de son auteur dans les provinces belges, il relate sous le titre de « Passe-Temps » une foule de particularités de la vie intime de son ancien maître, dont il vante l'aménité. Nous relevons, en passant, que le fils de Charles-Quint ne maniait point la langue française; que la surprise de ce souverain des Pays-Bas fut extrême en voyant patiner l'auteur du *Passe-Temps!*

Le premier volume de ces curieux mémoires parut l'année même de la mort de Ruelens. Dans la préface, recueillant de lointains souvenirs, il rappelle son premier contact avec les livres, à l'occasion d'une visite faite avec son père à l'établissement du vieux bouquiniste bruxellois Verbeyst. C'était, dit-il, un « colossal entassement de quatre étages où s'accumulaient sur des rayons, sur le plancher, des livres, des livres, toujours des livres... Jusqu'alors, en fait de collections de livres, je n'avais vu que la bibliothèque de l'Établissement géographique de Van der Maelen et entrevu celle de la ville de Bruxelles, dans une traversée rapide des salles, sous la conduite de Goethals... ». La visite chez Verbeyst décida peut-être de la vocation de Ruelens. De Verbeyst, chose curieuse, procéderaient une bonne partie des richesses de Cheltenham.

Comme tous les travaux du zélé bibliographe, le *Passe-Temps* fut l'objet d'un commentaire érudit. « Le principal intérêt de ces mémoires consiste,

dit Ruelens, à nous présenter dans son ensemble, un tableau saisissant de cette sombre et monotone Cour d'Espagne, pendant les dernières années du roi Philippe II ». Le second volume ne vit le jour qu'en 1896, et par les soins de M. Émile Ouverleaux, le successeur de Ruelens, à la tête de la section des manuscrits de la Bibliothèque royale; puis, à la retraite de ce fonctionnaire, par ceux de M. Petit, attaché au même établissement. L'introduction et les notes de ce volume achèvent de faire de l'ensemble un document de remarquable intérêt.

Un des derniers actes de la vie de Ruelens fut sa part à l'organisation de la Conférence du Livre, réunie à Anvers, au mois d'août 1890. Ruelens, vice-président du Comité d'organisation, occupa le fauteuil à la séance inaugurale, en l'absence du président titulaire malade.

« Il y a huit jours, Messieurs », disait-il, en terminant sa brève harangue, « je saluais à Mayence la statue de Gutenberg; tout en la contemplant je ne pouvais écarter de moi un sentiment de regret de ne plus voir dans cette ville rien qui rappelât le souvenir de l'auteur de la plus grande des inventions, ni son foyer, ni son atelier, ni même sa tombe. Ici nous sommes dans une cité où vous trouverez dans sa puissance entière le souvenir d'un homme qui fut l'un des plus illustres ouvriers de l'art de Gutenberg : Christophe Plantin. Nous y avons sa demeure, ses presses, ses labeurs, son tombeau ». Si Anvers et la Belgique se glorifient à bon droit du monument unique en Europe que constitue la préservation d'une demeure où fréquentèrent tant de savants illustres, des presses vénérables d'où sont sortis tant de beaux ouvrages, il convient de rappeler que Ruelens eut une large part aux négociations qui, en 1876, aboutirent à l'acquisition par la ville de l'ensemble de ces trésors, aujourd'hui le Musée Plantin-Moretus.

Bien qu'entreprises plus tardivement, les études de notre collègue dans le domaine de la géographie et de la cartographie tiennent dans son activité une place considérable; il leur voua quelques-uns des derniers et des plus sérieux labeurs de sa vie. Dans ce domaine, comme en quantité d'autres, on peut dire qu'il prend rang, pour la Belgique, parmi les précurseurs. Zélé promoteur du premier congrès de géographie tenu à Anvers en 1871 à l'occasion de l'inauguration de la statue érigée à Gérard Mercator par la ville de Rupelmonde, Ruelens prit une part active aux travaux de cette réunion de savants. Il fut ensuite commissaire belge au Congrès et à l'Exposition de géographie de Paris en 1875. L'année suivante il concourait à la fondation, à Bruxelles, de la Société royale belge de Géographie. Il en fut un des vice-présidents, fut au nombre de ses conférenciers les plus zélés et fit paraître dans sa *Revue* des études pleines d'intérêt. A ce nombre appartient un des derniers écrits de sa plume : *Comment jadis on se rendait à Rome*. Ce travail parut en 1890. En 1882, en collaboration avec M. Léon Janssen, il avait mis au jour le manuscrit original de Godhino de Eredia, relatif à Malacca, à l'Inde méridionale et au Cathay; en 1885, la « Première relation de Christophe Colomb », lettre sur une édition de l'*Epistola Christofori Colom* (25 février 1493), accompagnant son étude du fac-similé de l'original. Ruelens en fait la dédi-

cace à John Nicholas Brown, de Providence (Rhode Island), qu'il avait connu à Bruxelles. Il y rappelle la visite de George Ticknor, l'auteur américain de l'histoire de la littérature espagnole, dont il fut le cicerone, et esquisse, pour M. Brown, l'histoire des origines du fonds confié à sa garde. Dans une lecture faite à l'Académie d'archéologie peu de semaines avant sa mort, *Les phases historiques de l'imprimerie à Anvers,* il signalait cette plaquette, comptée à juste titre parmi les trésors du dépôt auquel il se glorifiait d'appartenir. Il y voyait un incunable anversois et un produit des presses de Thierry Martens. De même, dans une étude sur la première édition de la *Table de Peutinger,* il revendiquait pour notre pays l'honneur d'avoir fait la première publication de ce monument de la géographie ancienne, exécuté en 1598, aux frais d'Abraham Ortelius.

L'inlassable activité de Ruelens se traduit d'une manière remarquable par la vaste entreprise de l'*Atlas des villes de la Belgique au XVIe siècle, cent plans de Jacques de Deventer exécutés sur les ordres de Charles-Quint et de Philippe II.*

Publié par l'Institut national de géographie, ce grandiose ensemble, dont la Bibliothèque royale possède en partie les éléments, vit le jour à partir de 1884. Chaque plan y est accompagné d'un texte historique et descriptif confié à quelque compétence spéciale. Ruelens en assuma la direction; le texte du plan de Malines est son œuvre, ainsi que la notice, d'un puissant intérêt, sur Jacques de Deventer, accompagnant la septième livraison. Une dernière livraison, sous forme d' « Introduction historique », devait compléter l'ouvrage. Elle ne vit point le jour. Un moment poursuivie après la mort de son promoteur, la grande publication ne fut poussée que jusqu'à la soixante et onzième planche. En entreprenant de la continuer, M. Émile Ouverleaux consacre quelques lignes émues au souvenir de son prédécesseur. « On eut dit que, les yeux fixés sur le terme de sa vie, qu'il sentait n'être pas éloigné, il puisait dans cette vue une force nouvelle pour mettre à exécution les nombreux projets conçus dans sa pensée. Aussi s'est-il éteint, à l'âge de 70 ans, dans la pleine activité de son esprit, menant de front plusieurs œuvres capitales destinées à accroître sa réputation d'érudit infatigable et fécond... Il poursuivait, depuis quelques années notamment, un double but : c'était de divulguer d'anciens monuments de la géographie et d'expliquer les parties inexplorées de la topographie historique des anciennes villes belges... Dans son dévouement à la science, il jetait le fondement des édifices, mais il voulait que d'autres partageassent avec lui le soin et le mérite de les construire ».

Prodigue de travaux d'érudition, Ruelens n'a point laissé de mémoires. Tout au plus relève-t-on, de-ci de-là, dans les préfaces dont il aime à accompagner ses études, quelques passages où il évoque les souvenirs de sa carrière. Nous en avons cité certains. La Bibliothèque royale conserve de lui trois volumes de correspondance. Commencés en 1875, ils ont été poursuivis jusqu'au 22 novembre 1890, donc jusqu'à la veille de sa mort. Tracés d'une écriture fine et élégante, ces minutes, ou plus probablement ces copies, —

car elles sont exemptes de ratures, — font foi de la variété des connaissances et de l'étendue des relations de leur auteur. Sur tous les sujets et dans toutes les langues, en français, en flamand, en italien, en anglais, en allemand, Ruelens procure aux hommes, parfois les plus haut placés de l'Europe dans le domaine de la science historique, des informations où éclate la surprenante étendue de ses lectures. Au surplus, modèle de prévenance, il mettait sans compter au service des travailleurs le trésor de son érudition. Très secourable, d'autre part, il accomplissait en silence des actes de louable charité. On n'ignorait point ses discrètes et généreuses interventions, où il y avait du bien à faire, et il encouragea les débuts de plus d'un jeune artiste. Un des discours les plus émouvants qu'on entendit à ses funérailles fut celui du vieux docteur Van Raemdonck, le biographe de Gérard Mercator, venant rappeler ce que les savants de Belgique — et d'ailleurs — devaient au regretté défunt. « Et qui donc parmi nous », s'écriait-il, « n'a une dette de reconnaissance à lui payer? Qui donc, parmi les écrivains novices ou vétérans, oserait dire qu'il ne doit au défunt ou un conseil, ou un document, ou une direction quelconque? » A ce moment suprême, quel plus éloquent éloge?

Ruelens avait perdu en 1878 la dévouée compagne de sa vie. Chevalier de l'Ordre de Léopold en novembre 1871, officier le 11 février 1889, il était, en outre, chevalier de la Légion d'honneur, de l'Ordre de Notre-Dame de la Conception de Villa Viçosa, etc. Il existe de lui un portrait gravé par A. Sterck, accompagnant une notice de M. Max Rooses, insérée dans le *Vlaamsche School* en 1891. Le docteur Van Raemdonck parle de son buste à Saint-Nicolas; on n'a pu nous dire dans quel local se trouve placée cette sculpture.

La liste des œuvres de Ruelens est extrêmement longue. On trouve dans la *Bibliographie nationale* le relevé de celles parues jusqu'en 1880. Nous ne mentionnons ici que les plus importantes : *Un publiciste catholique du XVIe siècle : Richard Versteganus*, 1854 (*Revue catholique*). — *La question de l'origine de l'imprimerie et le grand concile typographique*, 1855 (*Bulletin du Bibliophile*). — *Le traité de peinture de Léonard de Vinci, illustré par Poussin*, 1855 (*id.*). — *Conjectures sur le voyage de Dante en Flandre*, 1856 (*id.*). — *Conférences sur l'histoire du journal*, 1859-1860 (*Indépendance belge* et *Observateur belge*). — *Les derniers travaux sur Thomas à Kempis*, 1859 (*Revue de Belgique*). — *Notice sur A.-G.-B. Schayes*, 1859 (*Revue d'Histoire et d'Archéologie*). — *Tapisseries représentant la bataille de Nieuport*, 1859 (*id.*). — *Peintures murales au Sablon, à Bruxelles*, 1859 (*id.*). — *Obsèques de Philippe le Beau, célébrées à Malines*, 1860 (*id.*). — *Missions diplomatiques de Rubens*, 1860 (*id.*). — *Deux tableaux de Stuerbout*, 1860 (*id.*). — *Description de la grotte de la Wamme*, 1860. Bruxelles, Mols-Marchal (anonyme). — *Notice sur J.-B. Théodore de Jonghe*. Mons, 1861 (Société des Bibliophiles). — *Les Mémoires de Henningus Frommeling*, 1601-1614, d'après un manuscrit autographe inédit. Bruxelles, Decq, 1861 (*Revue belge et étrangère*). Ce manuscrit avait été acquis par Ruelens à la vente Pelichy van Huerne au prix de 70 centimes! — Annotations à Crowe et Cavalcaselle : *Les anciens peintres flamands*. Bruxelles, 1862. — *Erasmi Roterodami silva*

carminum antehac nunquam impressorum, Gouda, 1513. Bruxelles, Arnold, 1864. — *Panthéon et Parc de Koekelberg* (en collaboration avec Léon Toussaint). Bruxelles, Emm. Devroye. — *Notes sur l'Histoire du théâtre à Anvers*. Bruxelles, 1864 (*Revue d'Histoire et d'Archéologie*). — *Annales plantiniennes*, première série, 1555-1589. — En collaboration avec A. De Backer. Bruxelles, Heussner, 1865. — *La Vierge de 1418*. Bruxelles, 1865, in-folio (*Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique*). — *Zerline*, opéra comique en deux actes. Bruxelles, 1866. — *L'art de naviguer dans les airs; causerie bibliographico-aérostatique*. Bruxelles, 1867 (*Bibliophile belge et hollandais*). — *L'an des sept dames*. Bruxelles, 1867. — *La justification du seigneur Richard de Mérode touchant sa querelle avec le seigneur don Roderigue de Benavidès*. Bruxelles, 1867 (Société des Bibliophiles belges). — *Dans un tombeau*, deux actes en vers, 1870 (représenté au Cercle artistique et littéraire à Bruxelles). — *Recueil de chansons, poèmes et pièces de vers françaises relatives aux Pays-Bas*, quatre volumes publiés par les soins de la Société des Bibliophiles, 1870, 1871, 1878 et 1879. — *La Légende de saint Servais*, reproduction en fac-similé d'une série d'estampes du XVe siècle, appartenant à la Bibliothèque royale. Bruxelles, 1873 (*Documents iconographique et typographiques de la Bibliothèque royale*). — *Histoire de l'imprimerie et des livres* (en Belgique), 1875 (*Patria belgica*, t. III). — *Voyage du navire la « Concordia » aux Indes*, 1719, 1721 et 1777 (*Bulletin de la Société royale de Géographie*). — *La vie de la sainte vierge Marie, par Albert Dürer. Reproduction avec une introduction de Charles Ruelens*. Utrecht, Van de Weyer, 1875, 1 vol. in-folio. — *Le siège et les fêtes de Binche, 1543-1549*. Mons, 1878 (Société des Bibliophiles). — *La mer intérieure du Sahara algérien*, conférence du 28 mars 1879 (Société royale belge de Géographie). — *L'Imitation de Jésus-Christ*, reproduction en fac-similé du manuscrit autographe de 1441. Bruxelles, Olivier, 1 vol. in-12, 1879. — *Refereinen en andere gedichten uit de XVIe eeuw, verzameld en afgeschreven door Jan de Bruyne*, 3 vol. publiés par la Société des Bibliophiles anversois, 1879-1881. — *Méridionales*. Douze sonnets, par C. R., 1881. — *Carpentras et le Mont Ventoux*, conférence du 18 décembre 1882 à la Société royale de Géographie, réunie en volume avec la *Mer intérieure du Sahara*, sous le titre de la *Science de la Terre*, 1883. — *La miniature initiale des Chroniques du Hainaut*, à la Bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles (*Gazette archéologique*, Paris, 1884). — *Atlas des villes de la Belgique au XVIe siècle. Cent cartes et plans du géographe Jacques de Deventer exécutés sur les ordres de Charles-Quint et de Philippe II. Reproduites en fac-similés chromographiques par l'Institut national de Géographie à Bruxelles*, sous la direction de Charles Ruelens. Années 1884 et suiv.; 71 cartes, gr. in-fol. — *Les premières relations de Christophe Colomb, 1493*. Bruxelles, 1885. — *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, publiés, traduits et annotés*. Tome Ier, 1600-1608. Anvers, 1887, 1 vol. gr. in-4°. — *L'Amour du Livre*, 1888 (*Le Livre belge*). — *Le Passe-Temps de Jehan Lhermite*, lecture faite à l'Académie

d'archéologie, 1888. — *Id.*, 2 vol. gr. in-8°. Anvers, 1890 (*Société des Bibliophiles anversois*). Le premier volume a seul paru avec la collaboration de Ruelens. — *Erycius Puteanus et Isabelle Andreini.* Lecture faite à l'Académie d'archéologie. Anvers, 1889. — *Comment jadis on se rendait à Rome,* 1890 (*Bulletin de la Société royale de Géographie*). — *Une lettre du précepteur de Philippe II,* 1890. — *Les phases historiques de l'imprimerie à Anvers,* conférence faite le 5 octobre 1890 à l'Académie d'archéologie de Belgique.

A cette liste des principaux ouvrages de Ruelens, s'ajoute une collaboration assez régulière au *Courrier de Bruxelles,* et occasionnelle à l'*Actualité,* à l'*Athenæum belge,* à la *Revue belge et étrangère,* à la *Revue catholique,* à la *Revue de Belgique,* à la *Revue universelle des Arts.*

Bibliographie nationale. — De Gubernatis, *Dictionnaire international des écrivains du jour.* Florence, 1888. — *Charles Ruelens,* notice par A. D[elvigne], dans les *Précis historiques,* janvier 1891. — *Karel Ruelens,* par Max Rooses (*Vlaamsche School,* 1891). — Archives de la Bibliothèque royale. — Souvenirs personnels.

RUYTEN (Jean-Michel), peintre et graveur à l'eau-forte, né à Anvers le 9 avril 1813, décédé dans la même ville le 12 novembre 1881. Élève de l'Académie des beaux-arts de sa ville natale, où plusieurs prix lui furent attribués, il poursuivit avec succès ses études sous Ignace-Joseph Van Regemorter (voir ce nom), et adopta pour genre la représentation pittoresque, et d'abord un peu fantaisiste, des intérieurs de villes. Deux œuvres parues sous sa signature au Salon de Bruxelles, en 1836, furent jugées favorablement par la critique et valurent à leur auteur une troisième médaille. Alvin donne la reproduction, lithographiée par Stroobant, d'une de ces peintures, dans le *Compte rendu illustré du Salon.* Il reproche à Ruyten de faire la part trop large à son imagination, défaut d'ailleurs commun à la plupart des représentants de l'école romantique. Un tableau exposé à Bruges en 1837, *La Dévastation d'Eindhoven,* par Martin van Rossum, fut acquis par le Gouvernement. Après avoir fait son service militaire, terminé avec le grade de sergent-fourrier, Ruyten partit pour la Hollande (1837-1838), et fut à même d'y bénéficier des leçons de Schelfhout, de Waldorp et de l'excellent peintre de marine Winand-J.-J. Nuyen. L'influence de ces maîtres est très perceptible dans les productions subséquentes de l'artiste. A l'instar de Nuyen, il trouva d'agréables motifs le long des rivières. La *Promenade sur l'eau,* exposée à Anvers en 1840, fut accueillie avec faveur. Un tableau de genre, *Halte devant une hôtellerie,* envoyé, la même année, à l'Exposition de Stuttgart, y fut acquis pour le Musée de la capitale wurtembergeoise; il n'a pas cessé d'y figurer honorablement. En 1845, un *Hiver,* exposé à Stockholm, devint la propriété de la reine de Suède, et, peu après, son auteur était élu correspondant de l'Académie royale. Les Musées de Stettin, de Dantzig, de Koenigsberg possèdent d'autres œuvres de notre compatriote. De nouveaux succès lui étaient réservés dans son pays. L'*Arrivée au château,* exposé au mémorable Salon de Bruxelles de 1851, fut immédiatement acquis pour la loterie; le *Déjeuner au passage d'eau* (1852) devint pour le peintre l'occasion

d'un succès non moindre. Ruyten, pourtant, n'avait pas dit adieu pour jamais à ses préférences pour les vues de villes. Anvers lui procura les éléments de plus d'une œuvre intéressante de cette catégorie. La *Promenade au port* (1854), l'*Ancienne place Sainte-Walburge* (1856), la *Famille du prisonnier aux pieds du juge à la porte du Steen*, l'*Expropriation judiciaire (Pont-aux-Anguilles)*, l'*Office des ténèbres à l'église Saint-Paul*, sont autant de souvenirs du passé de sa ville natale. Sous l'influence des succès de Leys, Ruyten voulut faire, dans son œuvre, une part plus large au genre historique. Parmi les sujets de cette catégorie figurent : *La Dévastation de la cathédrale par les iconoclastes*, *L'Occupation de Berck en Gueldre par les troupes de Martin Schenck* (1860), *Le Bivouac* (1861), *Les Misères de la guerre* (1864). Toutes ces peintures furent remarquées. La vieille ville se transformant chaque jour, le peintre sentit grandir son attachement aux témoignages du passé anversois, voués à une prochaine et fatale disparition. Sous l'empire de ce sentiment, il retraça, en 1871, le *Canal des Vieux-Lions ;* en 1873, l'*Ancien pont des Jésuites ;* en 1876, le *Canal au Charbon* et le pittoresque *Canal des Brasseurs*, œuvres commandées par la ville et aujourd'hui au Musée. Le *Marché-aux-Œufs*, la *Grand'Place*, la *Rue Pierre Pot par la neige* (1881), création exposée après sa mort, couronnent cette féconde carrière.

On possède de Ruyten deux eaux-fortes : *La Barque « Le Louis » échouée devant Anvers*, planche datée de 1841, et qui eut quatre états, et *La Tour de Babel*, datée de 1842, qui en eut deux. Ces pièces, décrites par Hippert et Linnig dans le *Peintre-graveur belge et hollandais au XIXe siècle*, sont erronément désignées comme de « Ruyter ».

Ruyten a eu pour élèves Florent Crabeels, F. Monu, G. Ortmans, Henri Schaefels, H. Schaep, L. Smedt, L. Tielemans, enfin sa fille Caroline, tous décédés.

L. Alvin, *Compte rendu illustré du Salon de 1836*. — Immerzeel, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*. — Renseignements fournis par la famille.

RYCKAERT AERTSZONE, le « Ricardus Arnoldi », de Schrevelius, peintre, né à Wyck-aan-Zee (Hollande) en 1482, mort à Anvers en 1577. Van Mander lui consacre une mention assez développée. Il y raconte que, fils de pêcheur, l'artiste avait été, dans son enfance, atteint d'une grave brûlure à la jambe et dut se faire amputer. Il se trouva de la sorte réduit à l'inaction. Dans son isolement, il sentit s'éveiller en lui la vocation artistique, ce que voyant, sa famille le mit en apprentissage chez Jean Mostaert, à Haarlem. Les progrès du jeune homme furent rapides, et la grande église put faire appel à son pinceau pour compléter, par des volets, le retable de l'autel des Portefaix. Il y représenta *Joseph venant acheter du blé en Égypte* et *Joseph environné de la majesté royale*. Ces œuvres ont disparu ainsi, du reste, que les autres productions du maître. Beaucoup étaient en Frise, assure Van Mander, ce que Descamps reproduit en français, omettant, par

erreur, la majuscule; quantité d'historiens de l'art en ont conclu que Richard créa des œuvres en forme de frises! A l'exemple de beaucoup d'artistes des provinces du Nord, Ryckaert Aertszone alla chercher fortune à Anvers, le principal centre artistique des Pays-Bas. Il s'y fit recevoir à la Gilde de Saint-Luc en 1520, s'y maria — sa femme s'appelait Catherine Dierickx — et y fit souche d'artistes, contrairement à ce que dit Van Mander.

Il eut une certaine vogue parmi ses confrères, comme Richard-à-la-béquille : *Ryck metter Stelt.* Lui-même disait en plaisantant qu'il était *riche* et bien posé, *wel gestelt.* Surtout praticien, il se louait à tant la journée pour peindre les nus dans les tableaux des autres peintres et, naturellement, ne se fit pas un grand renom.

En vieillissant, sa vue s'affaiblit; il prit alors l'habitude d'outrer les empâtements et perdit sa clientèle, ce dont il se chagrina fort. C'était, du reste, un homme bon et bienfaisant. Le 28 mars 1538, il aliénait un bien au profit de la caisse de secours de la Gilde de Saint-Luc. Van Mander nous fait connaître qu'il avait une fort belle tête et l'on doit au vieil historien de la peinture néerlandaise de savoir son introduction, par Frans Floris, dans le fond d'un tableau, actuellement au Musée d'Anvers. Il s'agit d'une grande figure de *Saint Luc peignant la Vierge.* Le broyeur est Ryckaert Aertszone. Il semble que l'artiste se signala aussi comme dessinateur pour vitraux, car, entre les objets délaissés par le peintre Henri Van Balen, à Anvers, figuraient neuf cartons de peintures sur verre de Richard-à-la-béquille. Un fils de ce dernier, Lambert Ryck Aertzoon, suivit la carrière paternelle. Il épousa, à Anvers, en 1555, une arrière-petite-fille de Roger Van der Weyden.

C. Van Mander, *Schilderboeck* (traduction et notes par Henri Hymans), t. I, p. 383. Paris, 1884. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.* — Alfr. von Wurzbach, *Niederländischer Künstler-Lexikon,* 1907.

RYCKEMANS (Nicolas), graveur, florissant à Anvers dans le premier tiers du XVIIe siècle, né probablement à Edam en Hollande vers 1595. Plusieurs estampes de cet artiste portent effectivement le mot Edam (*Edamensis?*) à la suite du nom de leur auteur. Mais pas plus toutefois dans cette localité qu'à Anvers, les archives ne nous procurent aucun document sur l'origine d'un artiste ayant eu l'honneur de travailler aux côtés de Rubens. A Bruxelles, où, d'autre part, semble avoir, au départ de sa carrière, séjourné Ryckemans, son nom n'apparaît point dans la liste des membres de la corporation artistique.

Tandis que certains auteurs reculent, contre toute vérité, la date de sa naissance jusqu'en 1620, d'autres font de Ryckemans l'élève de Pierre de Jode le vieux, chose assurément possible, mais que rien n'établit. L'unique point certain concernant le graveur est que Rubens lui confia la reproduction de quelques-unes de ses œuvres, vers 1620. En effet, écrivant à Pierre Van Veen, greffier des États de Hollande à la Haye, sous la date du 19 juin 1622, le grand peintre mentionne parmi les planches exécutées d'après ses dessins

une série d'élévations et de plans des palais de Gênes. La suite dont il s'agit venait alors de voir le jour, *l'imprimatur* étant du 26 avril (le 6 des calendes de mai). Ryckemans la grava sinon tout entière, du moins en partie, chose que prouve sa signature au bas d'une des planches. A ce premier témoignage des relations immédiates de Rubens avec le graveur, s'en ajoute un plus formel encore. Dans l'inventaire des biens dépendant de la succession d'Isabelle Brant, la première femme du peintre, décédée au mois de juin 1626, nous voyons l'actif grevé d'une somme de 900 florins au profit de Nicolas Ryckemans « pour avoir taillé quelques planches en cuivre ». De quelles œuvres il s'agit, nous l'ignorons; nous n'en sommes pas moins fondés à faire figurer Ryckemans parmi les graveurs ayant travaillé pour Rubens, immédiatement après sa rupture avec Luc Vorsterman. En effet, dans la lettre prérappelée à Pierre Van Veen, son illustre correspondant affirme que depuis l'événement susdit il n'a pour ainsi dire plus fait paraître d'estampes d'après ses œuvres. Or, dans l'énumération qu'il en fait, la part de Ryckemans se réduisait alors aux palais de Gênes. S'occupant de trouver un graveur capable de reprendre les travaux brusquement délaissés par Vorsterman, Rubens avait donc jeté les yeux sur Ryckemans. Les antécédents de ce graveur nous sont inconnus. Il est permis de lui attribuer quelques sujets de l'Ancien Testament, gravés d'après Pierre de Jode et signés C. (Claas[?]) Ryckemans. On en rencontre des épreuves sous l'adresse de Claas Janz Visscher, éditeur hollandais. Ce sont des travaux estimables et corrects, sans personnalité bien accusée. La signature « Nicolaes Ryckemannus » apparaît sur le titre d'un grand ouvrage publié à Bruxelles en 1616 : *Stemma Habsburgo Austriacorum principum*, de Thierry Piespord. C'est un vaste ensemble allégorique, dont le motif principal est une colonne surmontée du diadème impérial et des couronnes royale et électorale. Dans les angles soufflent les vents. Le tout est traité d'un burin assez ample. Les autres planches du recueil sont de Wiericx.

Sous la direction de Rubens, Ryckemans se signala ensuite comme un graveur sinon très correct, du moins très coloré et capable surtout de combinaisons ingénieuses de clair et d'ombre. Son burin, cependant, ne manque pas de maigreur, et si Ryckemans fait preuve de beaucoup de sentiment, il n'arrive jamais à charmer par le fini du travail. Parmi les graveurs directement inspirés par Rubens, Ryckemans n'occupe qu'un rang secondaire. En revanche, ses œuvres présentent l'intérêt qu'elles datent d'un moment où il n'y avait autour de Rubens aucun interprète de ses créations et que, de plus, celles confiées au graveur qui nous occupe traduisent, pour la plupart, des peintures non reproduites par d'autres. Elles ne sont d'ailleurs pas nombreuses. En voici la liste : 1. *Adoration des Mages* (Musée de l'Ermitage), Rooses, n° 175. — 2. *Le Christ au tombeau*, dit « le Christ à la paille » (Musée d'Anvers), R. 327. — 3-4. Bustes du *Christ* et de la *Vierge*, de grandeur naturelle et de profil. — 5. *L'Immaculée conception* (tableau inconnu). — 6. *Sainte Famille* (autrefois au château de Blenheim), R. 190. — 7-20. *Jésus-Chist, les Apôtres et saint Paul*, figures à mi-corps (Musée de

Madrid), R. 68-80. — 21. *Achille à la Cour de Lycomède* (Musée de Madrid), R. 567.

On ignore la date et le lieu de la mort de Nicolas Ryckemans

Henri Hymans, *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens*. Bruxelles, 1879. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* Amsterdam, 1863. — Voorhelm Schneevoogt, *Catalogue des estampes gravées d'après P.-P. Rubens*. Haarlem, 1873. — M. Rooses, *L'Œuvre de Rubens*. Anvers, 1886-1892; 5 vol. in-f°. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*. Vienne, 1908.

RYE (Gilles ou **Égide VANDER),** peintre et dessinateur, d'origine flamande, florissant en Styrie dans la seconde moitié du XVIe siècle, mort à Gratz le 30 novembre 1605. Si la date et le lieu de naissance de cet artiste n'ont pu encore être établis, sa nationalité ne saurait faire question. Elle est prouvée par le mot *Belga* inscrit sur des œuvres où figure également la signature de Vander Rye. Van Mander l'ignore, alors que plusieurs des contemporains du maître ayant travaillé, comme lui, loin du sol natal, font cependant de sa part l'objet de notices parfois étendues. Nous en sommes réduits à des conjectures sur le moment et les causes de l'expatriation de Vander Rye. Comme Georges Hoefnagel, il fut très en faveur auprès des princes de la maison d'Autriche, particulièrement de l'archiduc Ferdinand qu'il servit durant de longues années. Par une ordonnance donnée à Gratz le 1er avril 1602, ce prince alloue à « l'ancien peintre de sa Cour, son cher et fidèle » Égide Vander Rye, une pension annuelle et viagère de 150 florins, en reconnaissance des longs et loyaux services du titulaire. A estimer la durée de ces services à un quart de siècle, ils avaient donc débuté en 1576. Nous en pouvons déduire que Vander Rye avait vu le jour vers 1550, au plus tard. Cette question réservée, disons que, le 22 octobre 1605, un subside extraordinaire de 200 florins est accordé par l'archiduc à son ancien et dévoué serviteur. Le peintre ne devait pas en jouir longtemps; le 30 novembre 1605, il rendait son âme à Dieu. En effet, l'archiduc ayant appris que Vander Rye, décédé à cette date, était redevable à son ancien élève et ami Karl Krauss (aussi Crauss) d'une partie non touchée de sa pension, ordonne qu'une somme de 550 florins soit payée de ce chef à Krauss, lequel, en 1607, en perçoit le reliquat : 250 florins.

Nagler nous apprend que Vander Rye décora de ses fresques la chapelle du château de Gratz. Ces peintures, détachées des parois lors de la démolition de la chapelle castrale, ont été transférées depuis, par le baron de Kellersberg, dans un de ses châteaux. Pourtant nous sommes en droit de présumer que, à l'instar de Hoefnagel, Vander Rye s'adonnait de préférence à des travaux exigeant une grande délicatesse dans le maniement du pinceau. En dehors des fresques prérappelées, l'unique création que l'on possède actuellement de sa main se conserve au Musée de Vienne. Elle provient du château de Gratz et mesure à peine 33 centimètres sur 26. Dans ce champ limité, le peintre a représenté les *Funérailles de sainte Catherine déposée au tombeau par les anges*. Cette œuvre, d'un extrême fini, porte la signature

Æg. de Rije 1597. A l'exemple donc de plusieurs autres Flamands : Gasp. Rem (voir ce nom), Georges Hoefnagel, travaillant en Autriche pour les princes, Vander Rye se révèle grand finisseur. Nous venons de citer Hoefnagel. N'y eut-il pas entre lui et son compatriote des rapports d'amitié? Nous en avons la quasi-certitude. En effet, dans le grandiose ensemble où, conjointement avec Hogenberg, Hoefnagel consacre son prodigieux talent à retracer la physionomie des principales cités de l'Europe et même de l'Afrique, sous le titre de *Civitates orbis terrarum in æs incisæ et excusæ et descriptione topographica et politica illustratæ collaborantibus Francisco Hohenberg et Giorgio Hoefnagel. Coloniæ ab anno 1612 ad 1618* (6 vol. in-fol.), figurent des vues dessinées par Vander Rye. Le panorama de Cassovie (Kaschau) en Hongrie porte cette inscription : *Depictum ab Egidio vander Rye Belga. Comm[unicavit] Giorgius Hoefnagellus a° 1617*. La vue de Claudiopolis (Clausenbourg) porte l'inscription : *Coloswar vulgo Clausenburg, etc., Sereniss. Ferdinandi archiducis Austr. Styriæ, Carinthiæ, Carniol., etc. duci, Pictor Egidius vander Rye Belga depingebat. Communic. Georg. Hoefnageluis. Anno Dni 1617*. La vue de Cracovie, enfin, *Cracovia, minoris Poloniæ metropolis*, est complétée par l'inscription : *Depictum ab Egid. vander Rye*. En 1617, Hoefnagel était décédé depuis longtemps. Sa collaboration avec Vander Rye tend à nous éclairer quelque peu sur le rôle de ce dernier auprès de l'archiduc, dont il a peint les capitales. Là se bornent, pour le moment, nos informations sur un artiste qu'il nous est agréable de pouvoir tirer de l'oubli.

Ed. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger*. Bruxelles, 1857, t. I (Georges Hoefnagel). — H. Zimmerman, *Das Inventar der Schatz und Kunstkammer, von 6 Dez 1621, nach Akten des K. und K. Reichsfinanzarchivs in Wien* (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXV, 2e partie, p. XIII). — Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*.

RYSBRACK (Jean-Michel), sculpteur et dessinateur, né à Anvers en 1692 ou 1693, mort à Londres le 8 janvier 1770. Sans doute le fils de Pierre (voir ci-après) et conséquemment le frère de Pierre-André et de Gérard Rysbrack, il aurait été, selon quelques auteurs, l'élève du sculpteur Michel Vander Voort. Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1714-1715, sans mention d'apprentissage, il reçut, l'année suivante, deux élèves, Pierre Jacobs et Joseph Borrekens. L'histoire ne garde le souvenir d'aucune œuvre de son ciseau datant de cette époque, et s'il connut, dans sa ville natale, des premiers succès, ils devaient être rapidement éclipsés par ceux qui l'attendaient en Angleterre. A l'exemple de Pierre Rysbrack, son père présumé, Michel s'en fut effectivement chercher fortune à Londres. Ses espérances y devaient être réalisées. Durant un demi-siècle presque entier, il fut le sculpteur en renom, justifiant sa vogue par le mérite de ses œuvres. Walpole, qui le connut, donne la date de 1720 comme celle de son arrivée. Après d'humbles débuts — il fit d'abord des figurines en terre cuite — il s'éleva peu à peu au rang des grands sculpteurs, secondé du reste par les architectes James Gibbs

et William Kent qui l'associèrent à leurs ensembles décoratifs. L'abbaye de Westminster possède de lui les monuments funéraires érigés par la nation au duc de Newcastle, à Mathieu Prior, le poète-diplomate, au comte de Stanhope, à l'amiral Vernon, au peintre God. Kueller, celui-ci de l'invention de Rysbrack seul. Le monument élevé au duc de Marlborough, à Blenhein, celui du duc et de la duchesse de Somerset, dans la cathédrale de Salisbury, celui encore de l'évêque Hough, dans la cathédrale de Worcester, le bronze équestre de Guillaume IV, à Bristol, les statues de Georges Ier et de Georges II érigées à la Bourse de Londres, portent témoignage de l'autorité de leur auteur. D'innombrables bustes-portraits gardent l'empreinte de son talent et proclament sa faveur dans un genre où il ne fut surpassé par aucun artiste. On peut dire que toutes les célébrités anglaises défilèrent par son atelier de Vere Sreet, Oxford Street. Pope, Horace Walpole, John Locke, sir Hans Sloane, Gibbs, sans parler des plus hautes personnalités de l'aristocratie : les ducs et duchesses d'Argyll, de Somerset, de Marlborough, furent ses modèles. Dans ses vieux jours, l'arrivée de Scheemaekers et de Roubillac, étrangers comme lui, fit pâlir son étoile, sans d'ailleurs atténuer en rien la légitimité de sa réputation. Le duc de Devonshire lui commanda, pour orner son château de Chiswick, les bustes colossaux de Palladio, d'Inigo Jones, les architectes, et de François Duquesnoy, le sculpteur. Une œuvre particulièrement intéressante de la fin de sa carrière est une statue colossale d'Hercule, inspirée de l'Hercule Farnèse, mais pour laquelle le sculpteur fit poser les principaux pugilistes du jour. M. Hoare de Stourhead, dans le Wiltshire, s'étant rendu acquéreur de ce vaste morceau, fit ériger dans son parc un temple exprès pour le loger. Si l'Angleterre eut en Van Dyck un peintre dont l'influence se fit sentir dans son école jusqu'à ce jour même, on peut dire que notre pays lui a donné, en Rysbrack, le principal représentant de la sculpture qu'elle connut au XVIIIe siècle et dont l'intervention fut très sensible dans la direction du goût en Angleterre. Dessinateur remarquable, l'habile statuaire a laissé de magnifiques compositions lavées au bistre à la manière des Italiens. Rysbrack déposa le ciseau en 1765. Il réalisa alors une partie de son atelier. D'autres ventes de ses collections eurent lieu en 1767 et en 1770, la dernière après décès. Il était mort le 8 janvier de cette dernière année. Sa dépouille fut déposée dans le cimetière de Marylebone. Il existe de Rysbrack un beau portrait à mi-corps, gravé en manière noire par J. Faber en 1734, d'après J. Vander Banck. Nous ignorons où se trouve la peinture originale exécutée en 1728. Elle ne figure pas à la Galerie nationale des portraits à Londres. Le Musée de Bruxelles possède du ciseau de Jean-Michel Rysbrack deux œuvres. L'une, signée et datée de 1744, est un buste de lady Jemima Button; l'autre, une statue de John Howard, le célèbre philanthrope, datée de 1763.

Immerzeel, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* — *Dictionary of national biography* (article de Lionel Cust). — Edm. Marchal, *Les sculptures et l'orfèvrerie belges*. Bruxelles, 1895, pp. 474-475.

RYSBRACK (Pierre), peintre, né à Anvers le 25 avril 1655, mort à Bruxelles en 1729. Il était fils d'André, marchand d'objets d'art et d'antiquités, et d'Adrienne Likens. Inscrit à la Gilde de Saint-Luc, en 1672, comme élève de Philippe-Auguste Immenraet, il reçut la franchise dès l'année suivante en qualité de fils de maître; on en conclut que son apprentissage avait commencé ailleurs. Bientôt il prenait le chemin de l'étranger, cherchant fortune en Angleterre, puis en France où il se lia d'amitié avec Francisque Millet (voir ce nom), dont il adopta le genre et suivit le style, le paysage idyllique. Rysbrack travailla tour à tour à Paris, à Lyon et dans d'autres villes françaises. A l'instar de Millet, il étudia la manière du Poussin et avec tant de succès, assure J.-B. Descamps, que nombre de ses œuvres passèrent pour être de ce grand artiste. « Il avait bien fait à Paris », ajoute le même auteur, « les plus grands artistes aimaient ses ouvrages ». Marié à Geneviève Compagnon, fille d'un officier français et veuve du sculpteur anversois Philippe Buyster (voir ce nom), il reprit, en 1687, le chemin de la patrie. Dans une déclaration faite devant le magistrat d'Anvers, le 26 août, il dit avoir séjourné hors du pays, en Angleterre et en France, l'espace de douze ans, et réclame l'exemption de la garde bourgeoise et du service qui pourrait lui incomber comme maître de chapelle, c'est-à-dire comme marguillier. Ces avantages lui ayant été accordés, il prit résidence à Anvers avec sa femme et ses trois enfants. Il se fit exempter également, en 1692, des fonctions de doyen de la Gilde de Saint-Luc à laquelle, en retour, il offrit une toile. Cette œuvre, un paysage de grandes dimensions, orne encore le Musée d'Anvers. Ayant perdu sa femme en 1719, Rysbrack alla se fixer à Bruxelles où, peut-être, l'avaient précédé ses enfants. En effet, parmi les peintres faisant partie de la corporation artistique de la capitale, on relève, en 1703, le nom d'un Rysbrack non accompagné de prénom. La carrière de Rysbrack s'acheva à Bruxelles en 1729. Outre le sculpteur Jean-Michel (voir ce nom), Pierre eut deux fils, peintres : Pierre-André, né à Paris en 1685 et décédé dans la capitale française en 1765; puis Gérard, né à Anvers en 1696 et mort aveugle en 1773. Il forma aussi de nombreux élèves dont aucun n'arriva à la notoriété dans le genre pratiqué par son maître. Ses fils paraissent avoir peint avec talent la nature morte. Walpole, dans ses notes à Vertue, parle avec éloge de l'aîné qu'il fait mourir de consomption à Londres en 1748. Nous ne saurions dire ce qu'il y a de fondé dans cette date. Voici comment Waagen, dans son *Manuel de la peinture néerlandaise,* s'exprime au sujet du maître qui fait l'objet de la présente notice : « Ses tableaux ont un caractère grandiose et mélancolique. Il rend à merveille les arbres, les fonds boisés et la forme des nuages; son coloris est puissant, mais il tourne au sombre. Ses figures, empruntées à la Bible ou à la Mythologie, bien composées en général, jouent parfois un rôle important dans ses toiles; d'autres fois, elles manquent de soin et troublent l'harmonie de l'œuvre par le ton monotone et rouge des carnations (¹). La plupart ont un caractère bucolique. On trouve

(¹) Ceci s'explique par le fait que le peintre se faisait aider, assurent certains auteurs, pour compléter ses paysages par des figures.

peu de tableaux de ce maître dans les musées. Le plus important que je connaisse est au Musée de Berlin. C'est un grand *Paysage avec des arbres élevés et une colline boisée d'où jaillit un ruisseau;* sur l'avant-plan le *Baptême du Christ.* On voit au Musée d'Anvers un paysage montagneux de très grandes dimensions. Le Musée de Dresde en possède un autre, moins important. C'est un bon *Paysage,* classé parmi les maîtres inconnus. On a de cet artiste six eaux-fortes d'une composition très remarquable, mais dont le feuillage est lourd et le maniement du burin pénible ». Depuis la publication de ces lignes, la toile de la Galerie de Dresde a été restituée à Rysbrack, non sans hésitation toutefois et après avoir été attribuée à Francisque Millet. Les œuvres de P. Rysbrack sont moins rares que ne le dit Waagen. Outre les Galeries de Berlin et de Dresde, celles de Hambourg, de Stuttgart, de Cologne, de Bamberg, de Pommersfelden, la Galerie Liechtenstein à Vienne, possèdent des spécimens du talent de ce maître aujourd'hui peu recherché.

Indépendamment des Rysbrack cités, un autre artiste du nom, JACQUES-CORNEILLE, vécut à Paris durant au moins trente-six années et y mourut, âgé de 80 ans, le 22 février 1765. Il était peintre et qualifié « maître ». Il épousa Louise Lépagneul, qu'il perdit le 18 février 1759.

C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*, t. V, 1861, p. 1428. — G.-F. Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture,* écoles allemande, flamande et hollandaise (traduction Hymans et J. Petit). Bruxelles, 1863, t. II, p. 290. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool,* 1883, p. 1080. — George Vertue, *Anecdotes of Painting in England digested by Horace Walpole,* new edition by Ralta N. Wornum. London, 1862, t. III. — A. Jal, *Dictionnaire de biographie et d'histoire.* Paris, 1867.

SADELER (Gilles), peintre, dessinateur et surtout graveur, né à Anvers en 1570, mort à Prague en 1629. Envisagé parfois comme le frère de Jean et de Raphaël (voir ces noms), aussi comme le fils de ce dernier, il était, Corneille De Bie l'assure, le neveu de ces artistes et sans doute le fils de Gilles, marchand d'œuvres d'art, inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1580. En 1585, l'artiste qui fait l'objet de cette notice était admis à son tour dans la corporation comme élève de Jean, graveur. Sous la direction de ce remarquable artiste, il ne devait point tarder à atteindre un rang supérieur et même, à côté de ses oncles, à arriver à la célébrité. Ce ne fut pas, toutefois, dans son pays natal que se dépensa l'activité de l'artiste. Jean Sadeler, bien qu'il eût à Anvers une vogue considérable, avait résolu de se rendre en Italie, emmenant dans son voyage, outre sa femme et ses enfants, son frère Raphaël et son neveu. En réalité, c'était un exode; aucun des Sadeler ne devait revoir le pays natal. Pour ce qui est de Gilles, ce que nous savons de ses mouvements résulte moins des données biographiques, peu abondantes, que nous livre l'histoire, que des noms des artistes dont il reproduisit les œuvres, des dates et noms de lieux relevés sur certaines de ses estampes. A Munich, où séjournèrent aussi ses oncles, il grava, d'après Christophe Schwartz, Jean Van Achen et Pierre De Witte (Candidus), au service des

Électeurs; à Venise, d'après le Tintoret; à Florence, d'après Raphaël et Stradan; à Bologne, d'après Denis Calvaert; à Rome, d'après le Josépin *(il Cavaliero d'Arpina)*, en réalité Joseph Cesari. Dans la cité des papes, où sans doute son séjour fut assez prolongé, il fut en mesure de connaître les frères Bril, d'exécuter des dessins d'après leurs peintures et de consacrer une partie de son temps à prendre les vues des antiquités de la ville et des environs. On doit même supposer qu'il poussa jusqu'à Naples, ceci à cause de la présence, dans un recueil de vues de Rome, gravé et publié à Prague en 1606, avec une dédicace de Math. de Wackenfels, d'une série de vues de Pouzzoles. La suite dont il s'agit comprend cinquante-deux planches et porte pour titre : *Vestigi delle Antichità di Roma, Tivoli, Pozzuolo, et altri Luochi (sic)*, et l'auteur, dans sa dédicace, nous dit : *Questo il primo frutto dell' arte mia*. Ces estampes, du format petit in-4°, sans être très remarquables, sont néanmoins fort intéressantes au point de vue historique.

Le séjour de Gilles Sadeler à Prague, où, comblé d'honneurs, il fut successivement au service des empereurs Rodolphe II, Mathias et Ferdinand II, ne fut pas seulement le point de départ de la fortune du maître, il fut aussi la source de ses œuvres les plus considérables. « Rodolphe », dit Ed. Fétis dans les *Artistes belges à l'étranger* (Bruxelles, 1857, t. Ier, p. 70), « avait fait de Prague un des principaux centres d'activité intellectuelle de l'Europe. Versé dans les langues anciennes et dans les sciences naturelles, ami des arts, il s'entourait des hommes dont le savoir et le mérite pouvaient seconder ses louables penchants. Tandis que les célèbres astronomes Ticho-Brahé et Jean Kepler dressaient, par son ordre, les Tables Rodolphines, les peintres qu'il avait fixés à sa Cour formaient la belle galerie dont s'est postérieurement enrichi le Musée de Vienne. Il lui manquait un graveur éminent pour reproduire les œuvres capitales de sa collection Il jugea que Gilles Sadeler était l'homme qu'il lui fallait. Des offres séduisantes vinrent chercher à Venise le jeune artiste, qui les accepta, prit congé de ses oncles et partit pour Prague, où il devait passer le reste de ses jours ». « Prague », continue le même auteur, « fut pour lui une seconde patrie; il y trouva plusieurs artistes belges : B. Spranger, d'Anvers, le peintre favori de Rodolphe; Roland Savery, le paysagiste courtraisien; Hoefnagel, l'habile miniaturiste; Philippe, de Mons, maître de chapelle, et d'autres encore. Ces compatriotes de Gilles Sadeler étaient magnifiquement traités par l'empereur et formaient, au centre de la Bohême, une heureuse colonie flamande ».

Les occasions qui furent offertes au graveur de déployer son talent au service des empereurs allemands ne consistèrent pas seulement dans la reproduction des œuvres des artistes nombreux qu'ils avaient à leur service. Ses productions personnelles le rangent plus haut encore dans l'estime du connaisseur. Le *Panorama de Prague* (1606), la *Représentation de la grande salle du Hradshin durant la foire annuelle* (1607), sont des morceaux d'un intérêt historique capital, en même temps que leur valeur artistique les fait rechercher des amateurs. Mais la meilleure part de la réputation de l'artiste lui vient de ses portraits. Crées, non d'après les œuvres d'autrui, mais d'après

les propres dessins du graveur, ils joignent à une perfection matérielle rarement surpassée une expression, une vérité qui les rangent à juste titre parmi les chefs-d'œuvre du genre. Les plus grands artistes pratiquant le portrait, Robert Nanteuil, Gérard Edelinck, en recommandaient l'étude toute particulière à leurs élèves, et le second de ces maîtres nous a laissé une image de Gilles Sadeler, peut-être de ressemblance médiocre, mais dont la portée se rehausse de ce qu'a voulu y mettre d'honorable pour le personnage le fameux graveur dont elle porte la signature. Si Gilles Sadeler fut honoré du surnom de « Phénix de la gravure », il s'en montra digne surtout par ses portraits. Nous ne parlons point ici de ses effigies officielles de Rodolphe, de Mathias et de Ferdinand d'Autriche, où d'ailleurs se révèle la main d'un praticien d'élite; il s'agit des portraits d'un moindre format, dans lesquels le burin, conduit avec un art consommé, pénètre, peut-on dire, dans la psychologie du modèle. Surprenants par leur délicatesse, ils accusent une science du dessin non moindre et trahissent une compréhension de l'effet qu'on ne se lasse point d'admirer.

Purs chefs-d'œuvre, le portrait, de profil, de Christophe Guarini, médecin de l'empereur; d'Arnold de Reyger, conseiller de l'électeur de Brandebourg, portant les mots : *De facie faciem expressit, Eg. Sadeler, Pragæ, 1604;* d'Elias Schmidgrabner, *æt. 64*, gravé en 1609. Il en faudrait citer vingt autres. Peu d'étrangers, peu d'ambassadeurs surtout, arrivaient à la Cour de l'empereur qu'ils n'eussent le souci de trouver en Gilles Sadeler l'interprète de leurs traits. Successivement il nous donne les portraits des envoyés du chah de Perse, en 1601, 1604 et 1605 : Cucheinollibeg, Synal Chaen et Machti Kuli Beg, eunuque. A signaler encore Michel, le waiwode de Valachie (1601), et Christophe Harant, baron de Polzicz et de Pecka, conseiller impérial, avec, pour devise, le rébus : *Virtus ut sol mi cat*, enfin le très intéressant portrait, en buste et en cuirasse, d'Antoine Sherley, Anglais, ambassadeur de Perse, avec les mots : *Ant. Sherleyns (?) anglus, eques auratus,* et la qualité : *Magni Sophi Persarum legatus invictissimo Cœsari ceterisque principibus Christianis : huiusce amicitie et Auctor et ductor ex ore, ad os.* On voit que, même historiquement, un grand intérêt s'attache aux effigies de Gilles Sadeler représentant des personnages dont sa situation lui permit de faire la connaissance à la Cour.

Gilles Sadeler nous a laissé de lui-même un portrait, reproduit en gravure par Pierre de Jode, dans le *Gulden Cabinet* de De Bie; un autre, daté de 1618, dessiné par le maître, fait partie de la collection Albertine à Vienne. Paré de la chaîne d'or ornée du médaillon qu'il devait à l'empereur Rodolphe, le graveur a belle prestance. Ses traits sont réguliers, son front est spacieux. Une belle moustache et une forte barbiche complètent un visage agréable et distingué. Kramm eut l'occasion de voir une bible portant, sur le feuillet de garde, une inscription relative à une armoirie, celle de la famille Sadeler, concédée par l'empereur Rodolphe. L'inscription ajoute que ladite bible a appartenu à Abraham de Sadeler en 1643 et doit être transmise à l'aîné du nom. Gilles aurait donc été anobli. L'écusson mentionné par Kramm est *d'azur, au lion d'argent, lampassé de gueules.*

L'œuvre de G. Sadeler est fort considérable. Nagler en donne un relevé ne comprenant pas moins de 231 numéros; celui de von Wurzbach, bien que ne comprenant que 176 numéros, fournit un nombre de pièces pour le moins égal. Nous renvoyons à ces auteurs, tout en faisant observer qu'une erreur s'est glissée dans la liste des portraits mentionnée par Wurzbach. C'est d'ailleurs à Fétis qu'en remonte la responsabilité. Christine « Mullerin », mentionnée sous le n° 143, n'était pas la femme de Martin De Vos, mais la femme de Barthélemy Spranger. Sandrart rapporte avoir fait, en 1622, le voyage de Nuremberg à Prague expressément pour rendre visite à Gilles Sadeler. Il le trouva, semble-t-il, plongé dans le marasme. Le maître faisait de la peinture et montra au visiteur un certain nombre de grisailles représentant des scènes de la Passion. « Il manie parfois le pinceau en amateur et fait preuve d'habileté », disait Van Mander plusieurs années auparavant. On ne signale aucune œuvre picturale pouvant être attribuée avec certitude à Gilles Sadeler. Sa gloire, comme graveur, pouvait lui suffire.

Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon.* — C. De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderkunst.* Lier, 1661. — Ed. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger.* Bruxelles, 1857, t. I. — Nagler, *Künstler-Lexikon,* t. XIV. — Christ. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, enz.,* t. V.

SADELER (Jean), dessinateur et graveur, né à Bruxelles en 1550, mort à Venise en 1600. Fils d'un damasquineur, damasquineur lui-même à ses débuts de par la volonté de son père, il ne put donner un libre cours à son penchant pour la gravure qu'à dater du jour où le mariage l'eût rendu maître de ses volontés. Corn. De Bie assure que ce fut en 1573. Nous pensons que ce fut plus tôt, attendu que, parmi les planches insérées dans le volume d'Arias Montanus, *Humanæ salutis monumenta,* sorti des presses de Plantin en 1571, certaines sont déjà revêtues de la signature de notre artiste. La famille Sadeler avait transféré sa résidence à Anvers. Dans ce centre actif des arts, parvenu sans maître à une extraordinaire habileté dans le maniement du burin, Jean Sadeler ne tarda pas à briller au premier rang des graveurs. A l'envi, peintres et dessinateurs lui donnaient à reproduire leurs compositions, lui-même en trouvant le nombre à peine suffisant à apaiser sa soif de travail. Sa femme, d'autre part, arrivait difficilement à satisfaire à la demande d'une clientèle d'acheteurs empressés. Pourtant les aspirations de l'artiste ne se limitaient pas au suffrage de ses concitoyens. Si prospère que fût à Anvers la gravure, ses produits, exclusivement destinés aux livres de dévotion ou aux recueils ascétiques, ne dépassaient pas le niveau de ce que réclamait une foule moins préoccupée d'art sérieux que du respect de certaines formules peu propres à la soustraire à la banalité. Presque seul Martin De Vos — dont le nom est tout un programme — en fournissait les éléments, et, pour habile qu'il fût, était de tous les maîtres le moins soucieux de donner à ses œuvres l'attrait de la variété. Jean Sadeler, au gré de ses biographes, aspirait à connaître l'Italie. Sans doute c'était chose fréquente au XVIe siècle de voir les Flamands s'acheminer vers les lieux vénérés où, leur

disait-on, devait obligatoirement se former un artiste. Pourtant le voyage de Sadeler semble avoir eu tout le caractère d'une expatriation. Notre graveur, en effet, outre sa femme et ses enfants, se faisait suivre de son frère Raphaël, graveur comme lui, de son neveu Gilles, son élève. Il fait de Cologne sa première étape et, durant plusieurs années, y poursuit ses travaux. De là sont datées quelques-unes de ses œuvres les plus intéressantes, notamment un portrait de Martin Luther gravé en 1579 et des reproductions des compositions de Théodore Barentsen, d'Amsterdam, peintre d'allures assez désinvoltes, que ne semble pas avoir pu rencontrer notre graveur. Sous la date du 20 mai 1580, il adresse, de Cologne, à l'empereur Rodolphe II, une supplique à l'effet d'obtenir un privilège, s'engageant à ne rien graver de contraire à la religion catholique et à remettre un exemplaire de chacune de ses estampes à la Maison impériale. A la date du 21 janvier 1581, le bourgmestre de Cologne, Gaspard Ruths, sollicite en faveur de Jean Sadeler l'interdiction de copier les estampes du maître. Le privilège est accordé. En 1587, Jean Sadeler prend le chemin de Francfort. Sur le bateau même, dit Sandrart, la planche de cuivre sur les genoux, les lunettes sur le nez, il poursuit son travail. A Francfort, la famille de l'artiste s'accroît de deux enfants, deux jumeaux, baptisés à Saint-Barthélemy, sa paroisse, sous les noms de Michel et de Gabriel. On connaît de Jean Sadeler des gravures excellentes datées de Francfort, particulièrement le portrait du célèbre imprimeur Sigismond Feyerabend, œuvre non moins remarquable par le grand style que par la valeur technique. Le dessin même procède du graveur, dont le talent accuse ici un progrès décidé. A Francfort aussi, Jean Sadeler trouve établi son compatriote Josse van Winghen, Bruxellois comme lui. Plusieurs estampes importantes et très originales naquirent de leur contact.

A citer : *David chantant les psaumes, Jesus-Christ appelant à lui les petits enfants, Saint Paul à Corinthe chez Aquila le faiseur de tentes, L'Enfant prodigue, Sardanapale au milieu des voluptés de sa Cour, L'Adoration de l'Agneau mystique,* enfin une planche du format grand in-folio qu'on pourrait définir comme l'*Alliance de Bacchus, de Vénus et de la Musique.* Bon musicien, selon ses biographes, Sadeler est le créateur de diverses estampes dans lesquelles une part est faite à la musique, et là encore il fait preuve d'initiative. Quelque talent toutefois que déployât l'artiste, si grande que fût son activité, la fortune ne couronna point son effort. Arrivé à Munich en 1589, il était à ce point dénué de ressources que l'électeur Guillaume V, le prenant à son service, fut contraint d'acquitter une dette depuis longtemps contractée par l'artiste envers son hôte. Le duc de Bavière avait fait de sa résidence un des centres artistiques les plus florissants de l'Europe. Sous l'égide du pieux souverain travaillèrent Christophe Schwartz, surnommé le Titien de l'Allemagne, Pierre de Witte, mieux connu comme Pietro Candido, Fréd. Sustris, Barthélemy Spranger, Hans van Achen, sans parler de bien d'autres, peintres, sculpteurs, architectes, associés aux grands travaux nés de son inspiration et dont sa capitale garde la trace. Au contact de ces artistes, venus de l'étranger comme lui-même, Sadeler trouva l'occasion de quelques-unes de ses œuvres

les plus importantes. S'il leur dut la célébrité, on peut dire aussi que le renom de ses confrères s'en trouva puissamment accru. Jouissant, au service de Guillaume V, d'une pension de 200 florins d'or, il contribua d'une manière non douteuse, par ses œuvres, au relief de son maître devant la postérité. D'ailleurs rompu à tous les genres, donnant à tous une somme égale d'expression pittoresque et d'effet, possédant une main non moins experte en l'art de traduire l'ornement et le paysage que la figure humaine, Sadeler a signé des portraits où se révèle autant la dextérité du praticien que l'étendue du savoir du dessinateur. Nous avons mentionné le Feyerabend, un réel chef-d'œuvre. A Munich, il créa les portraits de Guillaume, de Maximilien, de Frédéric, de Ferdinand de Bavière, peut-être de Roland de Lassus, l'illustre maître de chapelle de l'Électeur, âgé de 61 ans en 1593, portrait où figure la devise intéressante du grand musicien : *Pour repos travail.* Nous disons « peut-être », attendu qu'en 1593 l'empereur Rodolphe II, à la demande de Jean et de Raphaël Sadeler, prohibe la copie des estampes des deux frères. L'ordonnance est rendue à Prague, ce qui n'implique point la présence des artistes dans la capitale. L'effigie de Georges Hoefnagel, l'incomparable miniaturiste, est datée de 1591 et porte la dédicace : *Amicus amico et posteritati,* sans compter bien d'autres œuvres parmi lesquelles doivent être mentionnés en première ligne les portraits d'Othon-Henri de Schwarzenberg, conseiller de Guillaume V, et de Barthélemy Spranger, le peintre en vogue. Tous ces morceaux de si grand intérêt historique se signalent par une souplesse de travail qui, vraiment, élève leur auteur au rang des plus distingués représentants de la gravure. Henri Goltzius, au cours du fameux voyage d'études entrepris en 1590, voulut connaître son réputé confrère. Se faisant passer pour un marchand de fromages hollandais, il s'introduisit chez Sadeler, soucieux de posséder son avis sur les planches issues de son propre burin. Le procédé, observe Van Mander, était d'une correction douteuse, mais Goltzius ne manqua point de révéler ensuite son identité. On peut dire que si le brillant graveur hollandais l'emportait à divers titres, son confrère n'était pas sans mériter l'admiration pour l'excellence de sa technique. Le fait même de la visite de Goltzius était un hommage rendu à la supériorité de celui-ci. En 1595, Jean Sadeler prenait la résolution de s'acheminer vers l'Italie. Avait-il quelque raison spéciale de s'éloigner des États de l'électeur de Bavière, prince sous lequel il avait moissonné honneur et profit? Nous ne savons. Ed. Fétis observe qu'il y a coïncidence entre le départ du graveur et l'abdication de Guillaume V. C'est une raison, sans doute, mais point péremptoire. En raison même de son métier, Sadeler pouvait poursuivre fructueusement sa carrière à Munich. Quoi qu'il en soit, les Alpes franchies, il ne va pas bien loin. Durant plus d'une année, il séjourne à Vérone, y créant des planches remarquables : *L'Annonciation aux bergers,* d'après Bassano, œuvre dédiée au comte Agostino Giusti. Aux œuvres du même maître, il emprunte ses estampes connues sous le nom des « Cuisines » : *Le Festin du mauvais riche, Le Christ chez Marthe et Marie.* La *Vocation de saint André,* d'après le Baroche, et *Nativité,* d'après Polydore de Caravage, appartiennent à la

même période. A Venise, où alla ensuite se fixer le graveur, il connut d'autres succès. Des estampes remarquables virent le jour sous sa signature au bord des lagunes : *La Mort venant comme amie visiter la demeure du pauvre,* pièce gravée d'après Jean Stradanus (Van der Straeten), Brugeois fixé à Florence, comme son pendant, *La Mort comme épouvantail venant surprendre les riches au sein des plaisirs,* production du burin de Raphaël Sadeler. Si Rome avait été l'objectif de Jean, il ne mit à s'y rendre aucune précipitation. Déjà il atteignait la cinquantaine quand, accompagné de Juste, son fils, il s'achemina vers la ville éternelle. Clément VIII occupait le siège de saint Pierre ; il fit bon accueil au graveur, non toutefois celui qu'avait rêvé le Flamand. Pourtant le Saint-Père posa devant son burin et octroya à l'artiste la faveur du privilège pontifical. Les biographes, néanmoins, s'accordent à représenter Sadeler comme ayant éprouvé à Rome des déceptions. Fétis rappelle, à ce propos, qu'il avait gravé un portrait de Luther avec les mots : *In silentio et spe erit fortitudo vestra.* Ce portrait, gravé d'après Cranach, porte l'adresse de G. Rutz et parut à Cologne. Corn. De Bie assure que non seulement le médiocre accueil du chef de l'Église, mais le peu d'admiration inspirée à l'artiste par les monuments, les ruines et les environs mêmes de Rome, bien inférieurs, à l'en croire, à ceux de son pays, furent cause de son retour à Venise, bientôt suivi de sa mort. Ce fut en l'année 1600. Jean Sadeler, outre son fils Juste, laissait trois filles, dont une s'était mariée à Vérone. Fétis dit par erreur à Vienne. Les deux autres prirent le voile à Venise. Un portrait de Jean Sadeler, gravé par Conr. Waumans, figure dans le *Gulden Cabinet* de De Bie.

J. Sandrart. *Teutsche Academie, etc.*, 1675, t. II, p. 355. — Corn. De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edel vry schilderkonst.* Lierre, 1661. — Nagler, *Allgemeines Künstler-Lexikon,* t. XIV. — Le même, *Die Monogrammisten.* — Joh.-Jac. Merlo, *Nachrichten von dem Leben und den Werken Kölnischer Künstler.* Cologne, 1850. — Ed. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger,* t. I, 1857, p. 33. — Van Mander, édition Hymans, t. II, p. 456. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon,* t. II, 1908, p. 538, avec une liste des œuvres du maître. — *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.* Vienne, 1894, t. XV.

SADELER (Juste), graveur, fils de Jean (voir ci-dessus), né sans doute à Anvers en 1583, selon F. Verachter, ancien archiviste de cette ville, mort à Leyde après 1620. Élève et assistant de son père dont il fut le compagnon dans ses divers voyages et qu'il suivit à Rome. Revenu à Venise, il se vit, par la mort de Jean, appelé à la direction de l'atelier fondé par l'excellent graveur et, par le fait, soutien de famille. Marié dans la ville des lagunes et voyant son « commerce » prendre de l'extension, il suivit en Hollande, en 1620, l'ambassadeur de la République, désireux d'entrer en relations avec les éditeurs d'Amsterdam. S'étant ensuite rendu à Leyde, il y fut pris d'une fièvre maligne qui le mena rapidement au tombeau. Il eut sa sépulture dans le chœur de l'église Saint-Pancrace (*Hooghelandsche kerk*). Graveur-marchand, Juste Sadeler n'a laissé qu'un nombre restreint d'œuvres personnelles. Mariette va jusqu'à contester son existence même, prétendant que

les pièces marquées J. S. sont venues de Jean. La chose est d'ailleurs formellement contredite par la signature de Juste sur bon nombre de pièces exécutées, pour la plupart, il est vrai, d'après des maîtres dont s'inspira Jean Sadeler : Pierre Candido, Jean Rottenhamer, Barthélemy Spranger, J. Palma, C. Procaccini, etc. Une intéressante suite de portraits de membres de la maison de Gonzague (24 sur 6 feuilles) et une effigie de Marie de Médicis, *La Serenissima Madama Maria de Medeci, Reina di Francia e di Navarra,* portent sa signature suivie de la mention : *exc,* indicative de la qualité d'éditeur.

C. De Bie, *Het Gulden Cabinet van de edele vry schilderkonst,* 1661. — Verachter et Terbruggen, *Histoire de la gravure à Anvers,* 1874-1875. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon.* — P.-J. Mariette, *Abecedario,* publié par de Chennevières et de Montaiglon. Paris, 1858-1859. — Ed. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger,* t. I, 1857, p. 79.

SADELER (Raphaël), peintre et graveur, frère cadet de Jean (voir ci-dessus), né à Anvers en 1560, mort à Venise en 1628 ou peu après. Corneille De Bie, dans la notice de son *Gulden Cabinet,* consacrée au remarquable graveur, le fait naître à Bruxelles en 1555. Alfr. von Wurzbach (*Niederländisches Künstler-Lexikon*) a rectifié cette double erreur. Cependant il adopte l'année 1561 comme date de la naissance du maître. Nous pensons devoir donner la préférence à la leçon de Verachter, ancien archiviste d'Anvers, lequel, dans le catalogue Terbruggen, assigne à la naissance de Raphaël Sadeler l'année 1560. Pour ce qui est de la mort de l'artiste, sa date résulte des recherches de Nagler, écrivant à Munich et conséquemment à même de puiser aux archives d'une ville où s'écoula une partie considérable de la carrière de notre graveur. Cette carrière, parallèle à celle de Jean Sadeler, nous procure, avec l'exemple d'une égale fécondité, une variété non moindre dans le choix des motifs, avec plus de souplesse encore dans le maniement de l'outil. Élève de son aîné, Raphaël avait, comme lui, débuté par la damasquinerie. Observons, cependant, qu'une œuvre considérable de son burin, l'*Annonciation à la Vierge,* d'après Thadée Zucchero, fut créée, Wurzbach l'assure, à l'âge de 19 ans. A supposer que l'artiste eût vu le jour en 1560, il n'avait que 22 ans au moment de sa réception, en 1582, à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. « L'histoire de Raphaël Sadeler, a pu dire Ed. Fétis (*Les artistes belges à l'étranger*), est intimement liée à celle de Jean, son frère et son maître. Tous deux ont suivi la même carrière; tous deux ont eu les mêmes destinées, la même fortune ». En effet, collaborateur fréquent de son aîné, — certaines planches portent leur double signature, — Raphaël fut le compagnon de Jean dans presque tous ses voyages. A Cologne, il grave le portrait de l'évêque Ernest de Bavière; à Francfort, il reproduit les œuvres de Josse van Winghen, son compatriote, comme, plus tard, on le verra consacrer son burin à retracer celles de Pierre de Witte (Candidus) et de Jean van Achen, l'un et l'autre au service, comme lui, de l'électeur de Bavière, à Munich. Dans cette ville, où résidaient de nombreux Flamands,

où Roland Lassus occupait les fonctions de maître de chapelle de l'Électeur, Raphaël Sadeler fut occupé plus activement encore que son frère. Pourtant, avec ce dernier, il prit le chemin de l'Italie. A Vérone, où ensemble ils firent station, naquirent du burin de Raphaël de remarquables productions et notamment un *Ecce Homo* d'après Jacques Ligozzi, œuvre des plus distinguées. Cette pièce porte la date de 1598, mais fut publiée à Venise. Une importance considérable s'attache au séjour des Sadeler dans cette dernière ville, également au profit de leur talent et du relief de leur patrie. Ligozzi, Palma, Schiavone, le Tintoret, P. Lanzani, Piazza de Castelfranco, H. Scarcella, Augustin Carrache (1595), le Titien, eurent en eux des interprètes de très haute conscience. Stradan trouva, de même, en Raphaël Sadeler le vulgarisateur habile de bon nombre de ses compositions. Alors que Jean Sadeler gravait d'après ce Brugeois expatrié la *Mort comme amie*, apparaissant à une famille de pauvres gens, son frère donnait pour pendant à cette scène émouvante, la *Mort comme épouvantail*, où une dame richement parée est surprise par la terrible faucheuse au milieu des joies d'un festin. C'est à Venise que fut gravé l'intéressant portrait équestre de Charles-Emmanuel de Savoie, d'après le peintre flamand Jean « Carraca » (*Carrara*, lit-on au bas de la gravure), en réalité Kraeck, mort à Turin en 1607. L'incessant travail du burin auquel s'était livré l'artiste finit par affaiblir sa vue; il entreprit alors de se vouer au maniement du pinceau. On cite des œuvres de cette phase de sa carrière à Brunswick, à Breslau, même à Cordoue (?) Nous n'en connaissons aucune et ne laissons pas de douter de la justesse de leur attribution. Période de courte durée d'ailleurs, Raphaël, guéri de son affection des yeux, ne tardait pas à revenir à son art de prédilection. A Rome, où il accompagna son frère, et peut-être fit un second séjour à la mort de celui-ci, il grava, ou du moins dessina la *Transfiguration* de Raphaël et, très probablement, exécuta le portrait du pape Paul V (Borghèse), lequel ceignit la tiare en 1605. Un des premiers actes auxquels fut associé le nom du pontife est la canonisation de saint Charles Borromée, dont Raphaël Sadeler nous a laissé un remarquable portrait. A Florence, il eut l'occasion de connaître l'œuvre fameuse de Raphaël Sanzio, *La Vierge à la chaise*. On lui en attribue une gravure parue en 1613. C'est, croyons-nous, la plus ancienne reproduction du chef-d'œuvre par le burin. Nous ne saurions d'ailleurs la signaler comme de mérite exceptionnel. Ce dut être fort probablement à Florence aussi que Raphaël Sadeler apprit à connaître Stradan, aux compositions duquel son burin contribua puissamment à donner une diffusion universelle. Il n'est pas rare de voir des auteurs borner à l'année 1616 la carrière du second des Sadeler. Pourtant, à cette époque, le maître était activement occupé à Munich où l'avait rappelé l'électeur Maximilien, successeur de Guillaume V. Ce retour dans la résidence bavaroise était motivé par les nécessités d'une entreprise de longue haleine, la *Bavaria sancta* (et *pia*) du P. Math. Rader. Cet ouvrage, formant quatre volumes dont le premier parut en 1615 et le dernier en 1628, continue d'être recherché pour ses belles planches. Celles-ci, au nombre de cent vingt-quatre, sont exécutées d'après les dessins du P. Kager, élève de

Pierre Candidus. Raphaël Sadeler y eut pour collaborateur son fils, Raphaël comme lui, qu'il fit venir de Venise. Les planches du fils se distinguent de celles du père par l'adjonction du mot *junior* à la suite du nom. Le mot *senior* apparaît à la suite de celui du père. L'électeur faisait à Raphaël Sadeler une pension annuelle de 105 florins et lui accordait une somme de 10 florins par planche, plus un privilège de dix ans. A la fin du premier volume de la *Bavaria*, on relève la marque et la devise du graveur : une tortue accompagnée des mots *sub parvo sed meo*. Raphaël Sadeler, le fils, touchait un salaire de 150 florins. De diverses productions de Raphaël Sadeler résulte que leur auteur fit un ou plusieurs séjours à Prague, alors la résidence des empereurs. Sous la date du 20 mars 1593, l'empereur Rodolphe II, à la demande de Jean et de Raphaël Sadeler, interdit la reproduction des œuvres de ces artistes. Un portrait de Philippe de Mons, maître de chapelle de Rodolphe II, porte la date de 1594 et le mot « Pragæ ». Une *Madone tenant l'Enfant Jésus*, au milieu d'une gloire d'anges et aux pieds de laquelle sont agenouillés l'empereur, les rois, les princes, porte la même indication d'origine avec la date de 1613. Ce ne fut point toutefois dans la capitale de la Bohême que s'acheva la carrière du maître, mais à Venise où il fut frappé d'apoplexie, en 1628, assure Nagler. Il avait donc atteint l'âge de 68 ans. Infatigable au travail et doué d'une facilité rare, Raphaël Sadeler laissait un œuvre considérable, numériquement et artistiquement. Aux noms déjà mentionnés des peintres reproduits dont certains furent, pourrait-on dire, les fournisseurs attitrés de la gravure de leur temps, tels Martin De Vos et J. Stradan, s'ajoutent, dans l'œuvre de Raphaël Sadeler, ceux de Nic. de Hoey, de Fr. Pourbus, de R. Mytens, de Théod. Barentsen (Bernard ou Bernardi), de Quentin Metsys (*Saint Luc peignant la Vierge*), d'Adam van Noort, de G. Mostaert, de Guil. Coignet, de B. Spranger, de Gasp. Rems; les paysagistes Paul Bril et Pierre Stevens (Stephani). Même d'après son émule, Henri Goltzius, il grava le *Mariage mystique de sainte Catherine*. La place du graveur comme portraitiste est considérable, et quelques-unes des effigies dont lui-même fut le dessinateur méritent d'être rangées parmi les morceaux les plus accomplis du genre.

Mêmes sources que pour Jean Sadeler.

SADELER (Raphaël), dit le Jeune, deuxième du nom, graveur, né à Anvers le 20 décembre 1584, mort à Munich ou à Prague après 1627. Formé par son père, il est inscrit comme fils de maître à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1610. A Munich, on le trouve collaborant aux travaux de son père. Dans la *Bavaria sancta*, exécutée d'après les dessins du jésuite Math. Kager, les planches des deuxième et troisième volumes sont exclusivement de lui. Sa part au premier volume ne put être que très limitée, vu sa présence à Anvers en 1610. Le travail était en train depuis quatre ans. La *Bavaria sancta* fut suivie de la *Bavaria pia*, entreprise en 1616 et dont le contrat alloue une somme assurée de 150 florins au jeune Sadeler, outre une subvention de 400 florins affectée à l'impression. Il est difficile, en l'absence de la

mention *junior*, de différencier les estampes de Sadeler le jeune de celles de son père. Ajoutons que les deux travaillent d'après les mêmes peintres. De Sadeler le jeune nous connaissons quelques portraits, notamment celui de François Faxicura, envoyé du Japon à Rome en 1615. C'est une petite figure en pied fort intéressante.

Mêmes sources que pour les précédents.

SAEY (Jacques-Ferdinand), aussi **SAEYS**, également **SEYS**, ou encore **SEISS**, peintre, né à Anvers en 1658, mort après 1725, sans doute à Vienne. En 1694, il avait contracté mariage, dans cette ville, avec Maria Van Risman. Selon toute vraisemblance, Jacques était fils du marchand d'œuvres d'art (*handelaar*) Jean Saeys, inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1668, et dont la fille, âgée de 21 ans, épousait à Saint-Jacques, à Anvers, en 1665, le fameux peintre d'architectures Wilhelm Schubert von Ehrenberg. Aussi est-ce comme élève de ce dernier que se fait recevoir, parmi les peintres anversois, Jacques-Ferdinand, apprenti en 1672, maître en 1680.

Peu répandues, les œuvres de Jacques Saey trahissent l'influence d'Ehrenberg. M Théod. von Frimmel en signale plusieurs dans les galeries de l'Autriche, notamment à Hermannstadt en Transylvanie, toiles datées de 1725. D'autres, selon le même auteur, appartiennent au Musée de Graz ou font partie de collections locales. L'ancienne galerie Schönborn, à Pomersfelden, en contenait trois. Toutes ces productions sont traitées dans la manière de von Ehrenberg. C'est ainsi qu'en 1749, selon Kramm, l'on vit passer en vente, à Anvers, une vue de l'église des jésuites de cette ville, dont l'architecture était peinte par Saey et dont les figures émanaient de Janssens. Notre peintre semble avoir concouru à l'hommage de la Gilde de Saint-Luc au procureur Jean van Baveghem, Gonzalès Coques étant doyen. Il s'agit du précieux tableau, appartenant aujourd'hui au Musée de La Haye, dans lequel van Baveghem et sa femme sont représentés dans une galerie décorée de peintures, œuvres personnelles de chacun des artistes ayant participé à la manifestation. Jacques-François Saey, au moment de sa réception à la maîtrise, était déclaré exempt de la redevance, en raison de sa part contributive « à la confection de la galerie des peintures du procureur van Baveghem ». Toutefois on ne relève sa signature au bas d'aucune des minuscules toiles décorant la salle du palais où le procureur et sa femme sont représentés. En 1684, qualifié d'étranger (*vremd*), ce qui veut dire forain, « Saye » figure, à Malines, parmi les promoteurs de la création d'une académie des beaux-arts. Il avait donc, à ce moment, cessé d'habiter Anvers et bientôt après, sans doute, prenait le chemin de l'étranger.

Rombouts et Van Lerius, *Les Liggeren, etc.*, t. II, p. 484. — Théod. von Frimmel, *Kleine Galerie Studien*. Vienne, 1894, p. 70. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 476. — E. Neefs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*. Gand, 1876, t. I, p. 53. — A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. II, p. 548.

SAINTENOY (Gustave-Jean-Jacques), architecte, né à Bruxelles le 6 février 1832, mort à Schaerbeek le 17 janvier 1892. Bien que, par les traditions de sa famille, peu préparé à la pratique de l'art, il se sentit entraîné vers l'architecture. Ayant d'abord travaillé sous Smachtens, excellent professeur, auteur d'un traité de perspective paru à Bruxelles en 1825, il put se faire admettre ensuite dans les bureaux de l'architecte Félix Janlet. Homme de goût et d'initiative, doué d'une conception éclairée des exigences de la technique de son art, le maître choisi par Saintenoy s'adonnait avec zèle à l'application des principes qui allaient donner une expression nouvelle à l'architecture belge. A ce moment, travaillait également, chez Janlet, Henri Beyaert, de quelque dix ans l'aîné du nouvel arrivant. Son exemple et ses préceptes ne furent pas sans influence sur les progrès de ce dernier. Élève de l'Académie des beaux-arts, il y couronnait ses études par le prix de composition architecturale remporté en 1852, sous T.-F. Suys, réputé le représentant le plus distingué de son art en Belgique. Les travaux de Saintenoy portent assez nettement l'empreinte des influences qui présidèrent à sa formation. Bien que respectueux du style classique, il ne se désintéressera point des innovations empruntées au style Louis XVI dont, à ce moment, les élégances commençaient à tempérer la froideur des thèmes académiques. Mêlé au mouvement architectural bruxellois, il sut y acquérir une situation honorable. Dès l'année 1861, il créait la villa Dansaert, rue de la Loi, construction élégante, reproduite dans le *Parallèle des maisons de Bruxelles*, de Castermans. La capitale se développait. L'abolition des octrois, le Quartier-Léopold réuni à la ville, préparaient aux architectes un champ d'activité considérable. Saintenoy eut une part sérieuse des travaux dans les milieux urbains et suburbains. En 1865, il concourut avec Parent, architecte parisien, à l'édification du palais du comte de Flandre et reçut le titre d'architecte du prince.

Appelé, peu après, par l'administration communale de Bruges, à construire le théâtre de cette ville, il conçut un ensemble d'aspect imposant, dont la distribution intérieure et surtout le foyer méritèrent et méritent toujours le suffrage des hommes de goût. A Bruxelles, presque en même temps, il édifiait la banque Cassel, rue du Marais, et se voyait bientôt chargé, par le comte de Flandre, d'ériger le château des Amerois, non loin de Bouillon. Ce château ayant brûlé en 1874, Saintenoy eut mission de le réédifier sur un plan plus vaste. Dans l'entre-temps, il avait créé (1873) l'École d'institutrices de la rue de la Paille à Bruxelles. Hors de la Belgique, à Cologne notamment, il fut appelé à construire divers hôtels privés. Au moment de sa mort il était chargé, par le Gouvernement, de donner les plans du nouvel Hôtel du gouvernement provincial à Hasselt. Cette œuvre, toutefois, ne fut pas exécutée, contrairement à ce que dit Brault dans son ouvrage : *Les architectes par leurs œuvres* (s. d.).

Saintenoy avait épousé en 1861 la fille de l'architecte Cluysenaar. Il se trouva, de la sorte, associé à plus d'un des travaux de cet artiste réputé.

Sources particulières.

SALIGO (Charles-Louis), peintre d'histoire et de portraits, né à Grammont en 1804, mort à Saint-Josse-ten-Noode le 3 août 1874. D'abord, dans sa ville natale, élève de Van Huffel, il se signala par des succès qui lui permirent de poursuivre ses études à Paris, sous le baron Gros. Au Salon de Bruxelles de 1827, il remporta le prix dans un des concours de peinture historique avec une toile représentant *Briséïs enlevée de la tente d'Achille par les envoyés d'Agamemnon.* Cette œuvre reparut dans divers Salons, notamment en 1831, à Paris, où s'était fixé son auteur, rue Saint-Dominique Saint-Germain. Saligo eut, comme portraitiste, une certaine vogue. Ch. Gabet, dans le *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle* (Paris, 1831), lui consacre une notice où sont énumérés divers personnages considérables dont l'artiste avait été appelé à reproduire les traits. La liste comprend des prélats, à commencer par Mgr Fallot de Beaumont, évêque de Gand (le *Dictionnaire* dit « Gallot »). Au Salon de Paris de 1831 figurait, parmi les œuvres de Saligo, *Le Champ de repos des braves tombés à l'attaque du Louvre.* Il ne semble pas que cette toile de circonstance ait trouvé grand succès en haut lieu. On la voit reparaître, en effet, au Salon de Bruxelles de 1848. Après la révolution de février, notre peintre revient se fixer dans sa patrie, résidant d'abord à Bruxelles, au boulevard d'Anvers, puis à Lokeren, enfin à Saint-Josse-ten-Noode. Jusqu'en 1857 il participa d'une manière suivie aux expositions. Il y figurait surtout comme portraitiste, parfois comme peintre de sujets de fantaisie. En 1857, son contingent comprenait un tableau de *Fleurs et Fruits.* Après cette date, il n'est plus fait mention de Saligo dans les catalogues et, au moment de son décès, il est désigné comme « sans profession ». La ville de Grammont conserve de lui une *Sainte Famille,* le Musée royal d'Amsterdam, son portrait par lui-même, peint en 1826.

Kramm, *Levens en Werken, etc.*, t. V, p. 1438. — Gabet, *Dictionnaire de l'École française au XIXe siècle.* — Catalogues des Salons — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon,* t. II, p. 552. — État civil de Bruxelles.

SALLAERT (Antoine), aussi **SALLAERTS,** peintre, dessinateur et graveur, né à Bruxelles vers 1590, mort dans la même ville vers 1660. En 1606, il se faisait inscrire à la corporation des peintres de Bruxelles comme élève de Michel Bordeaux, de qui Philippe de Champagne reçut également des leçons, pour être admis à la franchise en 1613. Il fut deux fois doyen, en 1633 et en 1648.

Ant. Sallaert, à le juger par les nombreuses gravures de sa composition, était doué d'un sens remarquable du pittoresque. Sa forme, avec cela, est puissante et son type n'est pas sans évoquer le souvenir de celui affectionné par Rubens. S'il est permis d'envisager comme de son pinceau la grande toile du *Massacre des Innocents,* exposée sous son nom au Musée de Bruxelles, on peut admettre la grande estime que, selon plusieurs auteurs, professait le chef d'école pour les œuvres de son confrère bruxellois. La page est non seulement conçue grandement, mais exécutée d'une manière magistrale et ferait, tant par le coloris que par la forme, croire à une collaboration

des deux artistes. Malheureusement rien ne permet d'attribuer l'œuvre, avec une certitude entière, au nôtre. Corneille De Bie parle de Sallaert en termes fort élogieux : « Il fut », dit cet auteur, « abondant en ses compositions, au point que rien n'existe dans la nature qu'il n'ait été à même de traduire avec un art consommé. Poussé par le désir de s'assurer l'immortalité, il sut atteindre, par son labeur, un degré d'excellence qui lui permit de défier la comparaison avec n'importe quel autre artiste, soit dans la composition, soit dans le coloris, soit enfin dans la grandeur des attitudes ou dans le maniement du pinceau. Il est mort à Bruxelles, — ceci est écrit en 1661; — ses œuvres lui survivent et lui assurent un renom impérissable ».

Alph. Wauters consacre à Sallaert plusieurs pages de son livre sur les tapisseries bruxelloises. Il nous apprend que le peintre descendait d'une famille patricienne, dont divers membres occupèrent des charges importantes, notamment celle de bailli de Termonde et de Gand et d'écoutête de Malines. Sallaert habitait la rue Terre-Neuve, dans le quartier de la Chapelle. Il épousa Anne Vanden Bruggen et en eut deux fils. L'aîné, Antoine, fut prêtre; le cadet, Jean-Baptiste, né en 1612, se fit admettre dans le métier des peintres en 1629, comme élève de son père. Il devint franc-maître en 1644, bien tardivement à ce qu'il semble. « Ami des plus grands artistes du temps », dit Alph. Wauters, « Sallaert était considéré et méritait de l'être, si l'on en juge par les témoignages d'estime dont il fut honoré. Rubens ne le jugeait pas indigne d'être son collaborateur, puisqu'il le chargea d'exécuter avec lui l'*Élévation de la Croix* de l'église Notre-Dame d'Anvers, dont les volets sont entièrement de Sallaert, si l'on en croit Kramm [1]. Parfois Van Dyck eut aussi recours au talent de notre compatriote. Appréciant l'art avec lequel il savait disposer les personnages d'une composition, il lui demanda de faire l'esquisse du tableau sur lequel devaient figurer les membres du magistrat de Bruxelles, et il en fut si content qu'il donna un souverain d'or à l'apprenti qui la lui apporta [2]. Sallaert a beaucoup gravé [3], et si l'on en juge par la nature des sujets sur lesquels son burin s'exerça, il fut, du moins dans sa vieillesse, enclin à la piété. En outre, il travailla considérablement pour les tapissiers de Bruxelles. En 1646, il avait déjà exécuté pour eux vingt-quatre chambres, c'est-à-dire vingt-quatre tentures complètes, et il pouvait, disait-il, se flatter d'être une des causes de la faveur qui s'attachait alors aux « célèbres » tapisseries de Bruxelles ». Il y avait introduit, ajoutait-il, un nouveau style, ou, si l'on veut, une nouvelle manière, et c'était là une des causes pour lesquelles ces tapisseries étaient recherchées. Les doyens François van den Heke et Henri Rydams, Gaspard vanden Bruggen, Josse van Zeunen, Jean van Leefdael et Everard Leyniers apostillèrent sa requête pour l'obtention de l'exemption d'accises, exemption qui lui fut accordée le 15 décembre 1646 ».

---

(1) Nous ignorons à quelle source est puisée l'information. Le tableau du Musée de Bruxelles, *Le Massacre des Innocents*, n'est pas sans lui donner un semblant de possibilité.

(2) Mensaert, *Le Peintre amateur et curieux*.

(3) Nous ne connaissons qu'une estampe pouvant lui être attribuée avec certitude. Les autres sont gravées sur ses dessins, surtout par J.-C. Jegher.

On voit que Sallaert avait acquis auprès de ses contemporains une réputation considérable. Ses œuvres sont aujourd'hui des plus rares. Au Musée de Bruxelles, à l'exception d'une toile assez secondaire, *Les Instrumerts de la Passion soutenus par des anges,* œuvre provenant de la décoration de l'église de la Chapelle, aucune peinture ne semble devoir positivement lui appartenir. Les processions du Sablon, nous l'avons dit naguère [1], pourraient émaner de Salomon Noveliers. Au Musée de Turin, en revanche, une exquise peinture de la *Procession des Pucelles du Sablon,* porte, sur une chaise, où s'appuie une femme, les lettres conjuguées A. S. Il y avait dans la galerie du château de Tervueren, en 1746, « deux tableaux représentant la procession de l'*Ommeganck* avec les corps des métiers et serments », plus un autre tableau : « l'Histoire du bateau d'eau » (?). Ces peintures étaient attribuées à Sallaert. Avant la suppression des couvents par Joseph II, et celle des Jésuites par le pape, les églises de Bruxelles possédaient de nombreuses peintures de Sallaert; nous ignorons où ont passé ces œuvres. L'église de Relegem (Brabant) a, de Sallaert, une toile signée : *A. Sallaert 1634,* représentant une *Décollation de saint Jean.* Ce morceau, d'un coloris éclatant, est attribué à Jean-Baptiste Sallaert, nonobstant la signature. L'Hôtel de ville de Bruxelles conserve une toile portant la date de 1636 où, sous la signature de Sallaert, sont représentés plusieurs membres du magistrat agenouillés devant la Vierge. Beaucoup de peintures ont été attribuées à notre artiste, qui n'ont rien de commun avec son style. C'est ainsi qu'il y avait au Musée de Bruxelles une *Scène de patinage sur les fossés d'Anvers,* petite peinture fort délicate d'ailleurs, mais retranchée avec raison du contingent de l'artiste qui nous occupe. En ce qui concerne les gravures nombreuses où figurent les initiales du maître, elles sont exécutées sur bois par des praticiens rompus au travail de la xylographie. On les attribue au maître lui-même; nous en doutons. Les dessins préalables émanant de Sallaert sont fort beaux et se ressentent particulièrement du style de Rubens. On les rencontre dans des livres de dévotion comme la *Perpetua Crux* (Anvers 1649), la *Corona sacratissimorum Jesu Cristi Vulnerum* (1644), *Perpetuus gladius* (1650), etc. Parmi les œuvres similaires de l'époque, celles-ci se distinguent par leur remarquable mérite de composition et leur entente du pittoresque. Sallaert devait d'ailleurs être un dessinateur de premier ordre et personne mieux que lui n'a su, à peu de frais, donner autant de relief aux bois que lui demandaient les éditeurs. Mais ces bois sont en trop grande quantité pour pouvoir être de Sallaert. Comme graveur à l'eau-forte, il ne semble avoir laissé qu'une seule production, fort jolie du reste, *Deux Bouffons coiffés de bonnets de folie,* où figure la signature de son auteur.

C. De Bie, *Het Gulden Cabinet, etc.,* p. 163. — Kramm, *Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* (article Sallaert). — Henri Hymans, *Histoire de la gravure dans l'École de Rubens,* 1879. — Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes.* — Alph. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises,* 1878. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon,* t. II, p. 552.

---

[1] Tome XV, p. 939.

SANDERS (Catherine) VAN HEMESSEN, peintre, fille de Jean, qui suit, et de Barbe de Fèvere, née à Anvers en 1520, morte en Espagne après 1580. La première de ces dates est relevée par nous sur un portrait de l'artiste par elle-même. Quant à l'autre, nous l'inférons d'un passage de Guichardin. Au moment où paraissait l'édition française de la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, c'est-à-dire en 1581, le gentilhomme florentin disait de quatre femmes artistes, dont la fille de Jean van Hemessen, qu'elles étaient en vie au moment où il écrivait. Élève probable de son père, l'intéressante artiste qui nous occupe était douée d'un talent délicat. Tour à tour peintre de sujets religieux et de portraits, elle a laissé, dans l'un et l'autre genre, d'intéressants témoignages de son activité. Nous connaissons d'elle, chez M. H. Lescarts, bourgmestre de Mons, une *Vierge assise dans un paysage tenant l'enfant Jésus*, œuvre signée en toutes lettres et qu'on put voir à Bruges, à l'Exposition de la Toison d'or, en 1907. A la riche collection de Mme Bachofen-Burckhardt, à Bâle, appartient l'auto-portrait, mentionné plus haut. L'artiste y est représentée devant le chevalet, assise et peignant. On y relève l'inscription E. C. CATERINA DE HEMESSEN PINXI 1540. ETATIS SVÆ (*sic*) 20. Au Musée d'Amsterdam, un autre portrait de femme, supposé être encore l'artiste, est daté de 1548; enfin, à la Galerie nationale, à Londres, un portrait de jeune homme en pourpoint de velours noir, vu de face et à mi-corps, est signé CATHARINA FILIA JOANNIS DE HEMESSEN PINGEBAT 1552. En 1554, donc âgée de 34 ans, Catherine s'engagea dans les liens du mariage. Elle épousait un musicien réputé, Chrétien de Morien, et l'union ayant été contractée à Anvers, on en peut déduire que la jeune fille n'avait point suivi ses parents en Hollande. Les nouveaux conjoints étaient très en faveur auprès de Marie de Hongrie et accompagnèrent la régente en Espagne. « Lequel couple », dit Guichardin, « la Royne d'Hongrie s'étant pleue à cause de leur rareté et sçavoir en leur art, elle mena avec elle en Espaigne et mourant leur laissa de quoi s'entretenir et nourrir toute leur vie ». Catherine est peut-être l'auteur d'une petite peinture mentionnée dans l'inventaire des œuvres d'art de Marguerite d'Autriche : « une petite Nostre-Dame en illuminure de la main de Sandres ».

F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Anvers, 1883, p. 90. — Van Mander, *Livre des peintres* (édition Hymans), t. I, p. 77. — Pinchart, *Voyage artistique en France et en Suisse*, 1855. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Kunstler-Lexikon*, t. I, p. 674.

SANDERS (Jean), peintre, plus généralement appelé **VAN HEMESSEN**, du nom de son lieu d'origine, Hemixem, sur l'Escaut, né dans les premières années du XVIe siècle, mort à Haarlem après 1555. Mentionné par Guichardin comme « Jean d'Hemssen, natif de près d'Anvers », il jouit dans cette dernière ville, en 1519, des enseignements d'Henri van Cleve et, la même année, y acquit le droit de bourgeoisie. En 1524, il était reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc. Dans le catalogue de la collection Weyer, à Cologne, M. Weale signale de lui un tableau daté de 1510. Erreur de

lecture, nécessairement, Hemessen n'ayant commencé son apprentissage qu'en 1519, on vient de le voir. « Sa manière », écrit Van Mander, « était assez archaïque et plus tranchée que la moderne », ce qui est absolument exact. Hemessen est, en effet, d'une précision de ligne confinant à la sécheresse et ses personnages nous apparaissent d'ordinaire vêtus à l'ancienne mode. Entre les maîtres flamands, ses contemporains, Hemessen est un des plus caractéristiques et, dans la série des scènes de mœurs émanées de son pinceau, plusieurs méritent d'être citées comme des morceaux de premier ordre. Le Musée de Carlsruhe, par exemple, possède de lui une page admirable où, à l'entrée d'un cabaret interlope, un homme d'aspect rigide résiste aux embûches d'une gracieuse jeune fille. Parfois, chez le remarquable artiste, l'expression confine à la caricature, ce qui n'est pas sans susciter un rapprochement avec Quentin Metsys et son fils Jean, avec Marinus de Romerswael, Pierre Huys, etc., préoccupés autant que lui d'imprimer à leurs personnages le mouvement et la vie et dans cette recherche, n'esquivant pas toujours la grimace. Hemessen demeure, en somme, un artiste de haute signification, maître absolument de la technique et dont les œuvres sollicitent l'étude la plus attentive. Marié à Anvers, avant 1519, à Barbe de Fèvere, il eut, de ce mariage, deux filles, Christine et Catherine, celle-ci peintre comme son père et dont la notice précède. Possesseur de quelque bien, Hemessen semble avoir eu un atelier d'élèves assez fréquenté. Hennin vanden Kerckhoven était son élève en 1524, Michel Huysmans en 1535, Georges de Nicole en 1537. Le nom d'aucun d'entre eux ne se rattache à une œuvre connue. Doyen de la Gilde de Saint-Luc en 1548, Hemessen semble avoir, peu après, éprouvé des revers de fortune. En 1550, il réalisait son avoir, aliénait sa maison « Le Faisan » et allait se fixer à Haarlem où il acquit une vogue assez sérieuse et où il finit probablement sa carrière. L'œuvre la plus récente que l'on connaisse de son pinceau est datée de 1555; elle figure au Louvre et représente *Le Jeune Tobie rendant la vue à son père*. Outre ses deux filles, Hemessen laissait en mourant un fils naturel, Pierre, lequel, à son tour, embrassa la carrière artistique. En 1579, âgé de 24 ans, il sollicita et obtint, à Anvers, des lettres de légitimation, sous la signature de Philippe II. L'acte, conservé aux Archives du Royaume à Bruxelles, a été publié par Pinchart. L'impétrant déclarait avoir à peine connu sa mère et être né bien peu de temps avant la mort de son père. Très intéressant est l'essai d'identification, par le Dr O. Eisenmann, directeur de la Galerie de Cassel (1884), de Jean van Hemessen avec un peintre connu comme le « monogrammiste de Brunswick » (*der Braunschweiger Monogrammist*). Ce maître, mis en relief par le Dr Bode dans ses *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei* (Brunswick, 1873, p. 9), est l'auteur d'un ensemble de peintures dont les personnages sont de petite dimension et où figure parfois un monogramme composé, semble-t-il, des lettres I. S. V. H. M. (Ian Sanders van Hemessen). Il est à l'abri de toute controverse que les figurines des arrière-plans de Hemessen, notamment celles de l'*Enfant prodigue*, au Musée de Bruxelles, davantage encore celles du remarquable tableau, déjà mentionné, de la Galerie

de Carlsruhe, précédemment même attribuées au maître de Brunswick, tendent à fortifier l'hypothèse de M. Eisenmann. Celle-ci, admise par M. Bode, est combattue par d'autres critiques, notamment par le Dr Glück, d'après lequel le monogramme appartiendrait à Jean van Amstel d'Amsterdam. Les productions de Hemessen semblent avoir été de tout temps recherchées. Marguerite d'Autriche, d'après l'inventaire de ses collections, possédait « une petite Notre-Dame en illuminure, de la main de Sandres (1) »; Rubens avait, de notre artiste, « un portrait d'homme avec un grand nez »; l'inventaire de la collection de Diego Duarte, à Anvers, en 1682, cotait 20 florins une figure de femme nue par Sanders : *La Musique*, inscrite sous le n° 160. Les Musées de Belgique (Bruxelles, Anvers et Gand) et nombre de Galeries d'Europe (Paris, Vienne, Amsterdam, Saint-Pétersbourg, Madrid, Munich, Schleissheim, Carlsruhe, Linz, où le Dr Frimmel a découvert de lui un *Portement de la Croix*, en 1896, Hampton Court Palace), sans parler de plusieurs grandes collections privées, celle de lord Northbrook notamment, apprennent à connaître en Jean Sanders, outre un excellent coloriste, un maître singulièrement soucieux de la vérité. Nous renvoyons au *Lexikon* de Wurzbach pour l'énumération de ses œuvres, également pour celles du maître dit « de Brunswick », dont la collection du prince Antoine d'Arenberg, au château de Marche-les-Dames, contient deux œuvres importantes. Chose à signaler, dans l'œuvre de Hemessen la *Vocation de saint Mathieu* apparaît jusqu'à sept fois avec légères variantes : à Anvers, à Gand, à Liége (collection van Zuylen), à Munich, à Vienne, où elle figure deux fois, sous la date de 1537 et sous celle de 1548. En général, les figures de ces tableaux se rapprochent de la grandeur naturelle et sont, le plus souvent, à mi-corps. Descamps (*Voyage pittoresque*, 1769) désigne comme de van Hemessen le triptyque du *Jugement dernier*, décorant à Saint-Jacques, à Anvers, la sépulture des Rockockx. Cette opinion est énergiquement combattue par Théodore Van Lerius, lequel attribue l'œuvre à Bernard Van Orley. Elle a été depuis revendiquée pour un des Van Cleve par M. A.-J. Wauters.

Van Mander, *Livre des peintres* (édition Hymans), t. I, pp. 64 et 77. — F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 98-102. — Pinchart, *Archives*, t. I, p. 280 — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, v° *Hemessen*. — Théod. Van Lerius, *Notice sur les œuvres d'art de l'église Saint-Jacques à Anvers*, 1855. — Théod. von Frimmel, dans la *Wiener Zeitung* du 7 février 1896. — Gust. Glück, *Allgem. Lexikon der bildenden Künstler*, articles *Amstel* et *Braunschweiger Monogrammist*, t. I et IV. — F. Graef, *Jan Sanders van Hemessen*. Leipzig, 1908.

SANTVOORT (Abraham), non Antoine, comme le veulent certains auteurs, peintre (?), graveur et dessinateur, natif de Breda, où il se signalait dans la première moitié du XVIIe siècle. On a prétendu, sans preuve, faire de lui un élève de Rembrandt. Pinchart (*Archives des arts, etc.*, t. Ier, p. 67) fut le premier à mettre en relief cet artiste. Les estampes de Santvoort,

(1) Peut-être une œuvre de Catherine Hemessen.

d'importance inégale d'ailleurs, révèlent un talent fort distingué, s'exprimant surtout dans le paysage et les vues de villes. A mentionner particulièrement le beau panorama de Bruxelles pris des hauteurs de Scheut, avec le cardinal-infant lançant le cerf, trois feuilles jointes en un ensemble de 121 centimètres sur 41 : *A. Santvoort inv. et fecit Bruxellæ.* A la partie supérieure les armes de la ville, le portrait en médaillon de Philippe IV et les armoiries d'Espagne, d'après N. Vander Horst. Cette pièce importante, une des meilleures vues de Bruxelles, est sans date. Elle forme, il est vrai, un tout avec le grand plan de De Tailly, en dix feuilles, daté 1639 et revêtu également de la signature de Vander Horst, non le graveur, comme on l'a prétendu, mais le dessinateur de la partie ornementale, un cartouche contenant la légende. Si, comme il faut le croire, la gravure émane de Santvoort, celui-ci mérite de compter parmi les meilleurs artistes topographes de son temps. Le plan de De Tailly donne, en effet, une projection perspective des monuments, des places, des rues, des jardins et des fontaines, tracés avec une fermeté, une délicatesse, une précision absolument remarquables. Dans un large encadrement sont insérées les vues de la Cour, de l'Hôtel de ville, de la Maison du Roi, prétendûment gravées par Jacques Callot, se rendant au siège de Breda. Mais Callot était mort en 1635; il ne peut donc être question de faire de lui un collaborateur de Santvoort. Quelle fut, à Bruxelles, la durée du séjour de celui-ci? Nous l'ignorons.

Moins connue que son plan, beaucoup plus rare d'ailleurs, mais de qualité au moins égale, est une vue de l'Hôtel de ville, en perspective fuyante, de l'ouest à l'est, montrant ainsi la façade latérale vers la rue de la Tête-d'Or et les constructions en annexe de la Halle aux Draps, avec toitures à redans. De cette belle et grande pièce, signée A. Santvoort, d'après L. Van Heil, deux épreuves seulement nous sont connues, l'une aux archives de la ville de Bruxelles, l'autre à la Bibliothèque royale. Aucun répertoire n'en fait mention.

Marié à Amsterdam en 1644 à Élisabeth Kruyff, Santvoort datait de l'année suivante une remarquable vue du siège de Hulst, ensemble de quatre feuilles, accompagné d'un texte : *A. Santvoort fecit Bredæ.* De Breda aussi émane l'œuvre intitulée : *The Muses welcome to princess Mary and prince William-Henry at their entrie in Breda,* avec vers anglais de J. Vander Vliet, pièce très rare. En 1648, Santvoort était chargé par le magistrat de Breda de se rendre à Anvers pour en rapporter les planches de cuivre destinées à la gravure d'une requête aux États généraux, requête présentée en 1649 à l'effet d'établir les droits de la ville à être représentée à cette assemblée. La pièce, imprimée sur neuf feuillets, porte pour titre : *Vertooch en bewys dat de Baender-Heeren, Edelen, en Steden van Brabant geuniert ende geassocieert met de andere Vereenichde Nederlantsche Provincien wel gefondeert zijn in haer Versouck aen de generaliteyt gedaen.* Santvoort perçut 246 florins 4 sous pour frais, plus 49 florins pour la gravure et l'impression de la requête. A observer que le texte de l'allocation le dénomme « peintre et graveur » : *Schilder en plaetsnyder.* En 1650, une nouvelle somme de 20 florins était

attribuée à Santvoort pour gravure et impression d'une vue de la tour de l'église de Breda, planche fort rare, dont le cuivre existe encore; l'année suivante, le magistrat lui alloue 60 florins en retour de la dédicace d'un plan et description de la ville. Ce plan était relevé de couleurs. Une vue des ruines du château de Stryen in Oosterhout, insérée dans les *Castella Brabantiæ,* porte la date de 1656.

Pinchart signale encore la participation de Santvoort au *Bredaeschen Almanac en Chronyk* pour l'année 1664, et sa signature apparaît sur des planches du Flavius Josèphe, publiées à Dordrecht en 1665 par S. Savry; enfin sur des estampes illustrant la *Cléopâtre* publiée en 1666 chez Gerrit van Goedesbergen, à Amsterdam. On possède de Santvoort quelques portraits, notamment ceux des théologiens Jean Hoornbeek et Gisbert Voets. C'est à tort pourtant que Kramm lui attribue les charmantes effigies du calligraphe H. Meurs et sa femme d'après Pierre Codde. Ces pièces émanent du burin de Paul Pontius. La date de la mort de Santvoort nous est inconnue.

Alex. Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres,* t. I. Gand, 1860, p. 67; t. II, 1863, p. 83. — C. Kramm, *Levens en Werken, etc.,* t. V, pp. 1442 et 1444. — A.-D. De Vries Azn., *Biografische aanteekeningen betreffende voornamelyk amsterdamsche schilders, plaatsnyders, enz., en verwanten.* Amsterdam, 1886, p. 72. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon,* t. II, p. 558. — Notes personnelles.

SAUVAGE (Jean-Pierre), peintre, né à Bruxelles en 1699, décédé dans la même ville le 27 septembre 1780. On le trouve mentionné, en 1737, parmi les membres de la corporation artistique de Bruxelles, mais sans prénoms indiqués. Il eut le titre de peintre de l'impératrice Marie-Thérèse, et fut attaché au service de Charles de Lorraine, son lieutenant-gouverneur dans les Pays-Bas, de qui sa veuve toucha une pension. Son fils Joseph-Grégoire (qui suit) partagea la faveur de son père auprès du prince comme peintre en miniature, au pastel et sur émail. Ses portraits, dont on louait la ressemblance, nous sont inconnus.

C.-F.-A. Piron, *Algemeene levensbeschryving der mannen en vrouwen van België.* Malines, 1860, p. 345. — Pinchart, *La Corporation artistique de Bruxelles.*

SAUVAGE (Joseph-Grégoire), peintre en miniature, au pastel et en émail, né à Bruxelles (?) en 1733 et mort en la même ville après 1784. Fils d'un peintre, Jean-Pierre (voir ci-dessus), inscrit en 1737 à la corporation artistique de Bruxelles, il semble avoir partagé la situation de son père auprès du prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas. Nous ne connaissons aucune œuvre de son pinceau. Dans une requête du 27 août 1787 à Albert et Marie-Christine de Saxe-Teschen, la mère octogénaire de Joseph-Grégoire sollicite, en faveur de son fils, atteint d'une maladie nerveuse et incapable de tout travail, une admission gratuite à l'hôpital royal, récemment institué à Saint-Pierre, « afin de terminer sa déplorable carrière au dit hôpital aux frais de la caisse de religion ». Le peintre avait alors 54 ans. La requête lui donne le titre de « peintre de portraits en miniature, en pastelle

et en émail » et assure qu'il fut durant l'espace de dix-sept ans attaché à la Cour du gouverneur général. La requête ne fut pas accueillie, le pétitionnaire n'ayant été attaché ni à un couvent supprimé ni à la ville. Pourtant Sauvage fut admis à l'hôpital aux frais d'un sien frère, attaché à la Cour des comptes. On ignore la date de son décès. Le nom de Sauvage apparaît au bas d'un portrait de Charles de Lorraine gravé par Boulonois.

G.-J. Dodd, *Notes relatives à l'histoire des arts dans les Pays-Bas* (*Revue d'histoire et d'archéologie*, t. II. Bruxelles, 1860, p. 8).

SAVERY (Jacques), peintre et graveur, né à Courtrai vers 1560, mort de la peste, à Amsterdam, en 1602. Frère aîné de Roland Savery (voir ce nom), il suivit sans doute de bonne heure son père en Hollande pour devenir à Amsterdam l'élève de Hans Bol, l'excellent paysagiste malinois, mort en 1593, et dont il adopta quelque peu la manière. Bourgeois d'Amsterdam le 15 octobre 1591, Jacques Savery eut pour élève Frans Pietersz de Grebber, « mais pour le paysage seulement », précise Van Mander, lequel sans doute le connut bien, attendu que Grebber, beau portraitiste, comme le montre la Galerie de Haarlem, fut élève de Henri Goltzius, l'ami de Van Mander. Et Grebber étant né en 1570, l'on peut, croyons-nous, fixer en l'année 1560 la date de naissance de Jacques Savery. Les œuvres peintes du maître sont rares. Le Musée d'Amsterdam possède de lui une miniature datée de 158... Elle représente *La Fille de Jephté allant à la rencontre de son père.* Jacques Savery est l'auteur de quelques eaux-fortes, chasses et paysages, composés agréablement et traités non sans adresse. Nicolas De Bruyn et Jean van Londerseel ont gravé d'après lui de grands paysages avec sujets bibliques; Pierre Perret, en 1590, un autre paysage avec *Acis et Galatée.* Jacques Savery est, en somme, un fort intéressant artiste.

Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. II, 1908, p. 561. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders*, 5de deel. Amsterdam, 1861, p. 1446. — A.-D. De Vries Azn, *Biographische aanteekeningen*, 1884, pp. 73 et suiv., avec table généalogique. — Van Mander (édition Hymans), t. II, pp. 56, 342 et 356.

SAVERY (Jean ou **Hans),** peintre et graveur, fils du précédent, né à Courtrai en 1597, mort à Utrecht en 1655. Élève de son oncle Roland (qui suit), il fut peintre de figures, de paysages et d'animaux. Ses peintures, d'ailleurs des plus rares, sont faciles à confondre avec celles de son père, à cause de la similitude des monogrammes. En 1629, il fit don à l'hôpital Saint-Job, à Utrecht, d'un tableau représentant un paysage avec des animaux, œuvre aliénée en 1811 et dont la trace s'est perdue. Un acte notarié du 16 septembre 1638 fait foi de son mariage à Utrecht, en présence de son oncle. Très intéressante est, au Musée Ashmoléen à Oxford, parmi les objets appartenant au fonds Tradescant, une représentation du *Dodo*, œuvre de Jean Savery, signée et datée de 1651. Ce qui n'implique pas forcément que le peintre soit allé en Angleterre, vu l'origine hollandaise de Tradescant et le grand nombre d'objets de provenance exotique légués par lui à l'Uni-

versité. Les estampes de Jean Savery, sans avoir une haute portée d'art, sont très intéressantes. Elles comprennent notamment une suite de douze pièces formant frise, représentant l'entrée de Robert Dudley, comte de Leicester, à La Haye. Les autres pièces sont des sujets de genre ou des allégories. Il serait également l'auteur de quatre estampes d'après D. Teniers, signées J. S. et publiées par F. van den Wyngaerde. L'attribution nous paraît hasardeuse.

C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*, t. V, p. 1416. — S. Muller, *De Utrechtsche Archieven*, 1880, p. 134. — A.-D. De Vries Azn, *Biographische aanteekeningen*, p. 74. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. II, p. 562.

SAVERY (Roland), oncle du précédent, peintre, dessinateur et graveur, né à Courtrai en 1576, mort à Utrecht le 25 février 1639. Il aurait été, selon Houbraken, l'élève de son père, un peintre obscur, qu'il suivit de bonne heure en Hollande, ainsi que son frère Jacques, élève du paysagiste Hans Bol, et dont l'influence sur Roland fut considérable. On ne possède sur les débuts du maître aucune donnée précise. Nous ne connaissons de lui rien qui soit antérieur à 1602, mais déjà Van Mander le comptait parmi les bons artistes. Il avait quitté le pays de bonne heure et, selon certains biographes, se serait rendu en France pour y concourir à la décoration du palais de Fontainebleau. L'assertion paraît arbitraire et, ici encore, nous pouvons faire état de Van Mander, très renseigné sur les Flamands qui furent en France et ne fait aucune mention de Roland Savery, sous ce dernier rapport. Disons aussi que le texte du beau et rare portrait de l'artiste, gravé par Gertrude Roghman, rappelle son séjour en Allemagne, mais ne dit mot de son prétendu voyage en France. Le voyage en Allemagne, au contraire, occupe dans la vie du maître une place considérable. Fut-il entrepris spontanément, nous ne savons, mais, chose non douteuse, Roland Savery devint à Prague le peintre de l'empereur Rodolphe II, lequel, comme on sait, avait réuni à sa Cour de nombreux Flamands. Mû sans doute par le talent du paysagiste, il le chargea de faire choix, dans le Tyrol, des sites les plus pittoresques pour en décorer son palais. Deux ans furent consacrés à ce travail préalable, et Savery, de retour, se mit vaillamment à l'œuvre, créant la série des paysages, presque toujours signés, appartenant, pour la plupart, aux galeries allemandes et autrichiennes. Égide Sadeler (voir ce nom), également au service de l'empereur, en choisit un grand nombre pour motifs de ses remarquables gravures. A la mort de Rodolphe II, Roland Savery passa au service de son successeur, Mathias II. En juillet 1613, une gratification extraordinaire de 300 florins lui était attribuée sur la cassette impériale et, bientôt après, il reprenait le chemin de la Hollande. En 1616, il est à Amsterdam et, peu après, se fixe à Utrecht, où sa présence est attestée, en 1619, par la liste des membres de la Gilde de Saint-Luc. Sa vogue y dut être considérable. En 1626, la municipalité offrait, comme cadeau de noces à la belle Amélie de Solms, épousant Frédéric-Henri de Nassau, une œuvre

de sa main. En 1628, il offrait un tableau : *Paysages et Animaux,* à l'hôpital Saint-Job à Utrecht. Outre son neveu Jean, il eut pour élèves Guillaume van Nieuwlandt, Gilles Hondecoeter et Alart van Everdingen, tous trois excellents paysagistes. Roland Savery, nonobstant la minutie de son procédé, confinant à la miniature, concevait grandement et, même après Breughel de Velours, est resté digne de l'intérêt des connaisseurs. Ses sites sont toujours impressionnants avec leurs groupes de rochers, leurs cascades, leurs torrents impétueux. Il aime à les peupler d'animaux de tout genre et, par le fait même, en trouble la simplicité. Aussi affectionne-t-il les sujets où se motive cette intervention des quadrupèdes et des oiseaux. Il répète à satiété la *Sortie de l'Arche, Orphée charmant les animaux,* sujet dont on connaît de lui une dizaine d'interprétations, le *Paradis terrestre,* etc. Il peignit aussi des fleurs et des oiseaux. La date la plus ancienne relevée sur une de ses œuvres (1602), figure sur un tableau de la *Construction de la tour de Babel,* au Musée germanique à Nuremberg; la plus récente (1632), sur un *Orphée,* au Musée de l'Université de Stockholm. D'après Houbraken, il serait mort dans le dénuement et presque tombé en enfance. En Hollande, les Musées d'Amsterdam, de La Haye et d'Utrecht; en Allemagne, les Galeries de Dresde, de Munich, de Schleissheim, de Nuremberg, de Brunswick, de Schwerin, de Prague et de Vienne; la Galerie nationale à Londres; le Musée Fitzwilliam à Cambridge; l'Ermitage à Saint-Pétersbourg; les Galeries de Copenhague et de Stockholm, possèdent du maître de fort intéressantes peintures. Les dessins de Roland Savery, loués par Houbraken, sont effectivement fort remarquables, et Rembrandt lui-même en possédait une série. Ils sont, pour la plupart, traités à la plume et rehaussés de bistre ou d'indigo. Comme aquafortiste, Roland Savery a laissé trois ou quatre pièces rares et qui semblent avoir inspiré Ruysdael. On connaît de Roland Savery deux portraits, l'un gravé par Meyssens d'après Ad. Willaerts, et qui figure dans le *Gulden Cabinet* de De Bie. L'autre, gravé par Gertrude Roghman d'après Paul Morseelse, estampe remarquable et fort rare, porte cette inscription : *Roelant Savery Schilder van Rodolphus en Mathias Rooms Keysers, Geboren te Cortryk A° 1576, Sterf tot Utrecht A° 1639.* Ovale sous lequel figurent huit vers signés : Hend. Lamb. Roghman A° 1647 †. Ils sont curieux et, à ce titre, méritent d'être signalés :

Het scheen, dat Savery Natuera overtreften,
Als hy afbeelde rotzen, boschen, beest of blom;
Dus Rudolph en Mathias (keysers) hem verfeten
Het Tirols wonder-wezen deelt hy Neerland om
Natuer bevriest dat hy in als haer mogt verwinnen
Benam hem 't leven door verstringe der sinnen, etc.

Inutile de faire observer que ce dernier vers paraphrase la fameuse épitaphe de Raphaël. Le nombre et l'importance des gravures exécutées d'après les œuvres de Roland Savery donnent la mesure de l'estime attachée à ses productions. Sans parler des paysages, vues du Tyrol pour la plupart, issus

du burin d'Egide Sadeler d'après lui, on peut citer encore d'excellentes planches gravées par Isaac Major, son élève direct, et dont l'une est datée de Vienne, 1622. On y voit à l'avant-plan saint Jérôme. C'est un des plus grands paysages que l'on ait produits au burin. Madeleine de Passe a également pris pour thème les œuvres de Savery.

Ed. Fétis, *Les artistes belges à l'étranger*. Bruxelles, 1865, t. II, p. 88. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*, t. V, pp. 1446 et suiv. — A.-D. De Vries, *Biographische aanteekeningen betreffende voornamelijk amsterdamsche schilders, etc.* Amsterdam, 1886, p. 73 (avec un arbre généalogique de la famille Savery). — Van Mander (édition Hymans), t. II, pp. 55-56. — Houbraken, *Geschiedenis der Nederlandsche Schilders en Schilderessen*, 1753, t. I, pp. 56 et 121; t. II, p. 95; t. III, p. 69. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. II, pp. 563-564. — F. Muller, *De Utrechtsche Archieven*, 1880.

SAVOYEN (Charles VAN), peintre et graveur, né à Anvers en 1619 (1621 [?]), mort à Amsterdam le 24 janvier 1665. Sous son portrait, gravé à l'eau-forte par lui-même, et inséré dans le *Gulden Cabinet* de De Bie, on relève cette inscription : « Peintre extraordinaire en petites figures, principalement en nues, grandement estimez. Nasquit en la ville d'Anvers, demeurant en Hollande ». Effectivement à Anvers, en 1635, selon les « Liggeren », Carel van Savoyen était élève de Jean Cossiers. Comme son maitre, il peignit de grandes figures, par la raison qu'une note de M. Vander Kellen, dans *Oud Holland*, parle d'une *Flagellation* appartenant à la collection d'un particulier d'Utrecht, œuvre dont les figures sont de grandeur naturelle. C'est un morceau remarquable par sa vigueur, son beau dessin, son coloris éclatant. L'auteur de la note déclare n'avoir jamais rencontré d'autre peinture de van Savoyen. Waegenaer, de son côté, mentionne du même artiste des pages religieuses dans les églises d'Amsterdam. Toutes ces créations restent à déterminer. Il est certain, d'autre part, que van Savoyen peignit des sujets mythologiques et de genre, probablement en petites figures, ce qui ressort des mentions du catalogue de Hoet. En 1649, le 20 avril, et se déclarant âgé de 28 ans, C. van Savoyen contractait mariage. Le 1er septembre il acquérait le droit de bourgeoisie, et décédait le 24 janvier 1665. Son inhumation eut lieu dans la Nieuwekerk.

Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*. — De Vries, *Biographische aanteekeningen*.

SAVOYEN (Philippe VAN), frère du précédent, peintre, né à Anvers en 1630, s'était fixé à Amsterdam et, en 1661, y contractait mariage selon le rite protestant, assisté de son frère. Sa mort est enregistrée à la date du 18 août 1664.

Mêmes sources que l'article précédent.

SAYLER (J.), graveur prétendu, cité comme Flamand par Nagler et Wurzbach. Il ne fait qu'un avec Jean Sadeler dont le nom se contracte parfois aussi en « Saeyler ». Le maitre use encore d'un monogramme où ses

initiales conjuguées affectent la forme d'un *H*. Quelques pièces gravées d'après Crépin Vanden Broeck et datées de 1575 portent la signature susdite. Elles sont des commencements de leur auteur.

SCALBERGE (Frédéric), graveur réputé flamand ayant travaillé à Rome entre 1623 et 1636, à en juger par les dates figurant, avec l'indication de leur lieu d'origine, sous certaines de ses œuvres. D'autres sont datées de Paris en 1636. Peut-être s'agit-il ici du graveur cité par Félibien comme ayant travaillé sous Vouet à la confection de patrons de tapisseries. Nulle mention n'est faite de sa qualité de Flamand. C'était, du reste, un graveur habile, mais, qu'en vérité, ni le style ni la manière ne rattachent à l'école flamande. Il a surtout gravé d'après les maîtres italiens et paraît procéder de l'école de Callot.

Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, 2e édit. Paris, 1688, p. 189. — Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*, t. V, p. 1449. — Alfr. von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. II, p. 565.

SCHAEPKENS (Alexandre), peintre, dessinateur, graveur et antiquaire, né à Maestricht le 23 juin 1815, mort dans la même ville le 1er septembre 1899. Issu d'une vieille famille limbourgeoise dont plusieurs membres firent partie de la municipalité, il suivit les cours de l'Athénée royal et, comme ses frères Théodore et Armand (voir plus loin), manifesta de bonne heure un penchant décidé pour les arts. L'École de dessin fut témoin de ses premiers succès : l'octroi d'une médaille du Gouvernement pour la figure antique. Soucieux de pousser plus loin ses études artistiques, il se rendit à Anvers et, comme l'avait été son frère aîné, devint élève de la vénérable Académie, école supérieure des beaux-arts dans nos provinces. Sans négliger les autres branches, il s'attacha de préférence au dessin et à la peinture du paysage et acquit une connaissance approfondie de la perspective pittoresque, indispensable au genre de son choix. Sous Erin Corr, le graveur, il s'initia à la pratique de l'eau-forte. Au Salon d'Anvers de 1834 parut son premier tableau : une *Vue de ville*, qui ne passa pas inaperçue. A Bruxelles, où il se fixait l'année suivante, il suivit les cours de l'Académie et bénéficia de l'expérience et des conseils de son frère Théodore, qui, à ce moment, habitait la capitale. Le *Compte rendu du Salon de 1836*, par Alvin, mentionne une nouvelle *Vue de ville*, exposée par le jeune artiste, sans que nous sachions où en avait été pris le motif. Elle fit partie de la tombola. Revenu à Maestricht en 1837, il se consacra avec ardeur à l'étude des points de vue pittoresques de la vieille cité et trouva dans les sites riants qui l'environnent l'occasion de nombreux dessins. Un voyage à Paris, fait à la même époque, vint lui procurer l'occasion d'étudier les maîtres de l'art néerlandais, dans les galeries publiques comme dans les collections privées de la capitale française, tandis que ses relations avec un certain nombre d'artistes en vue, entre autres E. Isabau, contribuèrent efficacement à sa formation.

Si le nom d'Alexandre Schaepkens parvint à une honorable notoriété, ce fut toutefois autant à l'archéologue qu'à l'artiste qu'allèrent les suffrages des contemporains. Nul, autant que lui, ne donna de relief au Limbourg pittoresque et historique; nul ne se voua avec plus de ferveur à en signaler le charme aux artistes, les trésors archéologiques aux curieux. S'il fut, pour l'École des beaux-arts, un directeur excellent, si plusieurs générations d'élèves firent honneur à son enseignement à l'Athénée, Maestricht lui dut surtout la création de sa Société archéologique et historique, la fondation de son important Musée d'archéologie. « C'est grâce aux talents et à l'ardeur infatigable d'Alexandre Schaepkens », a pu dire un membre du collège échevinal, « que la ville de Maestricht possède la plus complète monographie en peintures et en dessins de toutes les villes des Pays-Bas. Ses tableaux ornent les salles de l'ancien et du nouvel Hôtel de ville, notamment ceux par lesquels il a perpétué la physionomie des portes et des fortifications disparues en 1867-1869. Beaucoup de ces constructions dataient des XIIIe et XIVe siècles ».

Le talent artistique d'Alexandre Schaepkens s'est manifesté principalement dans des dessins à l'aquarelle exécutés avec conscience et multipliés par la chromolithographie, ainsi que dans des eaux-fortes habilement traitées, dont plusieurs accompagnent ses notices rédigées en français et, pour la plupart, publiées en Belgique. Passionné pour les antiquités, dont il s'était formé, dans sa demeure de la rue de Bruxelles, une collection remarquable, Schaepkens, tant comme artiste que comme antiquaire, avait exploré la Belgique et la Hollande jusque dans les recoins les plus éloignés du centre. Il avait rapporté de ces excursions des notes précieuses écrites et figurées, et la longue série de ses œuvres proclame son activité, comme la liste de ses titres nous dit sa réputation d'érudit. Chevalier de l'Ordre de Léopold et de la Couronne de Chêne, il appartenait comme membre honoraire et correspondant à plus de vingt sociétés savantes en Hollande, en Belgique, en France, en Allemagne, en Russie, en Grèce. Armand Schaepkens, frère cadet de l'artiste, a laissé de lui un portrait gravé à l'eau-forte. A la longue liste des œuvres littéraires d'Alexandre Schaepkens insérée dans la *Bibliographie nationale* s'ajoutent de nombreux recueils dessinés ou gravés, dont voici les principaux :

Vues dans le Limbourg aux bords de la Meuse, dessinées et lithographiées, avec texte. Bruxelles, Borremans et Masson, 1840; in-f°. — *Rolduc et ses environs*, dessinés d'après nature et lithographiés par Alexandre Schaepkens. — *Paysages et monuments du duché de Limbourg*, avec texte archéologique et historique. Maestricht et Bruxelles, 1855. — *Anciens monuments d'architecture du XIe au XIIIe siècle dans le Limbourg*. Bruxelles, Simonau et Toovey, 1855. — *Vues de Maestricht*, 10 pl. — *Près de la Meuse*, 12 eaux-fortes in-8°. — *Montagne Saint-Pierre près Maestricht*, 12 pl. à l'eau-forte. — *Monuments de Maestricht*, 30 pl. lithochromos, dessinées et autographiées par Alexandre Schaepkens. Bruxelles, Simonau et Toovey, 1857. — *Oud Maestricht en Cuurt*, 52 eaux-fortes. Bruxelles, imp. Bouwens; in-4° —

L'Ancienne enceinte militaire de Maestricht, démolie en 1867-1869, 12 dessins lithochromos. Maestricht, 1872; in-4°. — *Le Vieux Maestricht,* 27 pl. à l'eau-forte. — *Promenades aux bords de la Meuse, vues dans le Limbourg, aux bords de la Meuse,* 23 pl. avec texte descriptif et historique. — *Maestricht forteresse; la ville, ses environs et la montagne Saint-Pierre.* Maestricht, Bruxelles, veuve Monnom, 61 eaux-fortes et 18 pages de texte petit in-folio. — *Illustration de la principauté de Liège,* dessins et notes tirés dans le pays de Liége du temps passé. Bruxelles, Liége, Maestricht, imp. Félix Callewaert, 1883; 2 vol. in-f°, 100 gravures à l'eau-forte. Un portrait d'Alexandre Schaepkens a été gravé à l'eau-forte par son frère Armand.

C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.*, t. V, 1861. — Hippert et Linnig, *Le Peintre-graveur hollandais et belge au XIXe siècle.* — *Bibliographie nationale,* t. III, 1897. — Notes communiquées par M. Jules Schaepkens-Van Riempst.

SCHAEPKENS (Jean-Antoine-Armand), plus généralement connu sous ce dernier prénom, frère cadet du précédent, dessinateur, graveur et archéologue, né à Maestricht le 31 octobre 1816, — non 1817, comme le disent la plupart des répertoires, — mort à Bruxelles (Ixelles) le 7 juin 1904. Comme ses deux aînés, il se sentit de bonne heure sollicité par la carrière artistique et, sous la direction de son frère Théodore, fit de rapides progrès dans le dessin. Ses études se poursuivirent ensuite à l'Académie royale d'Anvers. Sous la direction de Corr, il ne tarda pas à devenir un graveur exercé. Limbourgeois de cœur et d'âme, il entreprit, à l'exemple de son frère Alexandre, une étude approfondie des antiquités de la province. Puisant dans le vaste ensemble de ses dessins, il mit au jour le remarquable album intitulé : *Trésor de l'Art ancien : sculptures, architecture, ciselures, émaux, mosaïques et peintures recueillis en Belgique et dans les provinces limitrophes, monuments artistiques et archéologiques,* la plupart inédits, dessinés et gravés par Armand Schaepkens, 30 planches grand in-folio, avec texte explicatif. « Bruxelles, chez l'auteur, rue de l'Arbre (aujourd'hui rue de l'Abondance), n° 10, faubourg de Schaerbeek. » Cette adresse est intéressante, car les trois Schaepkens, sans avoir fait option de nationalité pour la Belgique, avaient fait élection de domicile à Bruxelles, où deux d'entre eux finirent leurs jours. Le *Trésor de l'Art ancien* eut un succès considérable et valut à son auteur de prendre rang parmi les archéologues estimés. N'oublions point d'ailleurs qu'au moment où voyait le jour ce consciencieux travail (1845), ses éléments constitutifs étaient ignorés ou peu s'en fallait. Les châsses précieuses de saint Servais à Maestricht, de saint Adelin à Visé, les fonts baptismaux de Honsbroek, de Tirlemont, de Saint-Barthélemy à Liége, le plus pur chef-d'œuvre de l'art ancien en Belgique, les merveilleuses ciselures du trésor de Notre-Dame à Tongres, des sœurs de Notre-Dame à Namur, les exquises figures d'anges ayant accompagné la châsse de saint Servais et qu'avaient aliénées les fabriciens ignorants et que Schaepkens vécut assez pour voir, de la collection Soltikoff, en 1861, passer au Musée de la Porte de Hal, — tous ces

éléments et bien d'autres étaient non seulement reproduits, mais commentés par l'auteur avec un amour et une compétence touchants. Et l'on ne s'étonne point de la faveur avec laquelle fut accueilli cet ensemble révélateur dans le cercle des amis de l'art ancien. « A l'exception de la ville de Reims, sur les trésors de laquelle on a fait un livre spécial », écrivait le fameux Didron dans les *Annales archéologiques*, « la France ne possède pas encore un ouvrage analogue à celui de M. Schaepkens... Nous voulons appeler l'attention sérieuse de notre époque sur cette industrie artistique du moyen âge et nous sommes heureux que M. Armand Schaepkens nous ait devancés; avec un aussi bon guide, nous ferons notre route plus vite et plus sûrement. Voilà de bonne et utile archéologie, de la science qui sert et comme nous tâchons d'en faire pour notre propre compte. Nous espérons que M. Schaepkens ne se tiendra pas à ce premier volume ». Si le *Trésor de l'Art ancien* eut une suite, ce fut à un long intervalle, en 1868, sous forme d'un volume intitulé : *L'Art ancien*, 35 planches in-folio, avec 12 pages de texte, imprimé à Bruxelles, chez Bouwens. Dans l'intervalle, l'auteur n'était pas resté inactif. Longtemps on vit ses œuvres aux Salons belges, surtout ses dessins exécutés d'après les peintures des musées, et ses études archéologiques, le plus souvent illustrees d'eaux-fortes, dans les organes des sociétés savantes, lesquelles, à l'instar de l'Académie d'archéologie et de la Société grand-ducale du Luxembourg, avaient tenu à l'admettre parmi leurs membres. Ces études, par leur sujet même, attestent les vastes connaissances du modeste et laborieux auteur. La *Bibliographie nationale* en donne une liste. Nous citons les principales :

Antiquités et objets d'art dans les églises des villages, 1847 (*Messager des sciences historiques*). — *Autels portatifs*, 1848 (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *Reliquaire du Musée royal d'antiquités*, 1849 (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *Jean de Venlo, fondeur du XVe siècle*, 1851 (*Messager des sciences historiques*). — *Le Perron liégeois* (*id.*). — *Mathieu Kessels, statuaire, né à Maestricht en 1784, mort à Rome en 1836*, 1854, 16 pages, avec portrait (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *Bas-relief votif en style renaissance*, 1854 (*Messager des sciences historiques*). — *Sceau liégeois en usage au XIVe siècle, attaché à un diplôme de 1378 relatif à la paix de Fexhe* (*Annales de la Société historique et archéologique à Maestricht*, t. I, 5). — *Notice sur l'ancien comté libre et impérial de Gronsveld*, 1855 (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *La Ceinture du marié*, 1855 (*Messager des sciences historiques*). — *Le Tombeau de Waleran III, duc de Limbourg, à l'ancienne abbaye de Roldue, près d'Aix-la-Chapelle*. Gand, 1856 (*Messager des sciences historiques*). — *Jaerboeken der stad Maestricht, van 1632 tot 1704*, uitgegeven door A. Schaepkens. Bruxelles, 1857; in-8°. — *Relation du siège et du bombardement de Maestricht en 1632*. Maestricht, Leiber Nypels, 1857; in-8°. — *L'Ancien prieuré de Sinnighe du tiers ordre de saint Augustin, dans la province de Liége*, 1857 (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *Art et Archéologie*, 1857 (*id.*). — *Guillaume de la Marck, seigneur d'Arenberg*, 1858 (*id.*). — *Martin-Jean van Heylerhoff*, 1776-1854-

1859 (*Messager des sciences historiques*). — *Colonnades ou porches des églises chrétiennes au moyen âge,* 1859 (*id.*). — *L'Église Saint-Quentin à Hasselt,* 1860 (*id.*). — *Ornements d'architecture,* 1860 (*Revue d'histoire et d'archéologie*). — *Église d'Eyck, dans le Limbourg,* 1861 (*Messager des sciences historiques*). — *Chœur de l'église Saint-Servais à Maestricht,* 1861 (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *Le Goût exclusif dans l'art religieux,* 1861 (*Messager des sciences historiques*). — *L'Église Saint-Pierre à Saint-Trond,* 1861 (*Messager des sciences historiques*). — *Révolte de Maestricht en 1539,* 1863 (*id.*). — *L'Art religieux; souvenir des frères Van Eyck,* 1863 (*id.*). — *L'Art appelé autrefois barbare,* 1864 (*Publication de la Société d'archéologie dans le duché de Luxembourg*). — *Statue gothique de la Vierge dans l'église de Notre-Dame à Maestricht* (*La Vierge à l'encrier*), 1865 (*id.*). — *Musée royal de peinture de Belgique à Bruxelles.* — *Extérieur de deux panneaux de la grande composition de l'Agneau mystique de l'église Saint-Bavon à Gand,* 1863 (*Messager des sciences historiques*). — *La Statue de Saint-Michel sur la tour de l'Hôtel de ville de Bruxelles,* 1865 (*id.*). — *Buste en marbre de la collection du professeur Keidanus, rapporté de Smyrne,* signé Z., 1861 (*id.*). — *La Grande Commanderie teutonique de Vieux-Joncs,* 1866 (*Annales de l'Académie d'archéologie*). — *L'Ancien Hôtel de ville de Maestricht; conspiration de 1638, etc.,* 1867 (*Messager des sciences historiques*). — *L'Ordre teutonique,* 1869 (*id.*). Presque toutes ces notices sont accompagnées d'eaux-fortes qui en rehaussent l'intérêt et les caractérisent moins comme l'œuvre d'un archéologue professionnel que d'un artiste doublé d'un archéologue. S'il fut donné à Armand Schaepkens de devenir presque nonagénaire, il connut, en revanche, le profond malheur d'achever sa studieuse et contemplative existence dans un état de cécité complète. Il supporta cette épreuve avec une admirable résignation. Un portrait du consciencieux savant a paru en 1902 dans les *Publications de la Société d'histoire et d'archéologie dans le duché de Limbourg,* accompagnant une notice écrite par M. Jules Schaepkens, échevin de Maestricht, lequel s'est appliqué à donner la liste, aussi complète que possible, des œuvres littéraires de son oncle. Celle des eaux-fortes a paru dans le *Journal des Beaux-Arts* et dans le *Peintre-graveur belge et hollandais au XIXe siècle,* de Hippert et Linnig.

Mêmes sources que pour la notice précédente.

SCHAEPKENS (Théodore), peintre, dessinateur et graveur, frère aîné des précédents, né à Maestricht le 27 janvier 1810, mort à Saint-Josse-ten-Noode le 18 décembre 1883. Triomphant non sans peine de l'opposition de sa famille, il fut à même de donner un libre cours à ses penchants artistiques, émerveillant les siens par de précoces succès. A 15 ans, il se faisait proclamer lauréat dans un concours ouvert entre les écoles du royaume pour un dessin d'après nature représentant une vue des environs de Maestricht. Guère mieux servi par les circonstances que par les ressources locales, ce fut à Anvers qu'il résolut de poursuivre ses études, recommandé au Gouverneur par son

concitoyen De Brouckere aîné, l'ami de sa famille. La vénérable Académie d'Anvers, dépeinte en termes si émus par Wiertz dans ses pages littéraires, était le point de concentration de la jeunesse artistique des Pays-Bas, particulièrement de celle des provinces méridionales. Le nouvel aspirant à la gloire y fut l'élève de Mathieu Van Brée, le condisciple et l'ami de la plupart de ceux qui allaient se faire un nom dans l'art national et illustrer le romantisme. Non moins que les autres, Schaepkens, dans ses rêves ambitieux, aspirait à s'illustrer par de fulgurants ensembles historiques ou religieux dans lesquels, pour tout le monde alors, l'artiste mentait à sa vocation. Bientôt, en compagnie du statuaire Guillaume Geefs, le plus cher de ses camarades, il prenait le chemin de Paris et s'en allait grossir la cohorte des élèves de Hersent, peintre alors très en vue et dont les conceptions romantiques ne furent pas sans contribuer à la direction de son talent. Il peignit alors un *Christophe Colomb dans les chaînes,* un *Galilée en méditation,* données entièrement au goût du jour. Au Salon de Bruxelles de 1830, — ce même Salon où Wappers, à la grande indignation de Navez, faisait sa trouée avec le *Bourgmestre de Leyde,* — il figurait avec un portrait s'intitulant : « Élève d'Hérent, à Paris, ci-devant de Van Brée, d'Anvers ». La révolution de juillet le chassa de Paris et, à peine revenu en Belgique, il voyait s'accomplir les événements d'où allait naître l'indépendance nationale. Un biographe assure qu'ils ne furent point sans lui procurer l'occasion de pages impressionnantes prises sur le vif, et son œuvre contient effectivement des épisodes guerriers dont peut-être son imagination ne fit pas seule les frais. Il représenta aussi la *Mort du comte Frédéric de Mérode,* représentée aussi par Ferdinand de Braekeleer, et, pour ce qui est du siège d'Anvers, événement dont s'inspirèrent alors quantité d'artistes, il montra le *Duc d'Orléans monté sur la brèche* et aux côtés duquel éclate un biscaïen. L'année 1832 le voyait parmi les participants au concours de Rome, où Wiertz fut victorieux. L'année suivante, envoyant d'Anvers au Salon de Bruxelles un *Christophe Colomb avec son jeune fils, mendiant à la porte d'un couvent,* œuvre dont l'*Artiste* nous donne une reproduction et qui fut grandement louée par Charles De Brouckere dans le *Libéral,* d'autres œuvres l'accompagnaient, notamment un *Massacre sur le pont de Maestricht.* « Encore un tableau », dit l'*Artiste,* « où M. Schaepkens a mis cette force de pinceau qui le distingue. Un vieillard est renversé par un cavalier qui lui enfonce sa lance dans la poitrine; une jeune femme va être écrasée sous les pieds des chevaux avec son enfant. Ce groupe est d'un effet dramatique et ressort admirablement. La tête du vieillard étincelle d'expression ». L'épisode du siège de Maestricht décore aujourd'hui les salons du Sénat. Stimulé par ce premier succès, le jeune artiste voulut entreprendre le voyage de l'Italie. Wiertz lui écrivait : « Viens à Rome, mon cher Théo; je ferai ton portrait dans les dimensions que tu voudras indiquer et le monde entier sera stupéfait de ce que nous ferons ensemble [1] ». Peut-être Wiertz plaisantait-il, mais réelle-

---

[1] Le portrait fut, paraît-il, exécuté, mais n'a point été identifié encore.

ment il avait rêvé d'éblouir le monde par son premier *Patrocle,* dont le succès à Rome fut considérable, mais dont l'accueil à Paris et en Belgique fut, pour son auteur, la plus cruelle des déceptions. Schaepkens, sans peut-être viser aussi haut, ne se montra pas moins préoccupé de « faire grand », non sans se heurter à la froideur du public. Son *Evrard t'Serclaes mourant sur la Grand'Place de Bruxelles* et son *Assomption de sainte Mathilde,* exposés à Bruxelles en 1836, passèrent inaperçus à côté des œuvres de Wappers, de De Keyser, de Gallait. Le *t'Serclaes* fut acheté par la ville de Bruxelles, mais peu loué par la presse, qui en accepta l'acquisition plutôt comme un encouragement qu'une sanction. Une colossale figure de *Saint Servais porté au ciel par les anges,* toile conçue dans l'esprit des figures décoratives de Rubens, portait témoignage des grandes visées de son auteur. Après avoir décoré, durant plusieurs années, la basilique de Maestricht, l'œuvre en fut enlevée au moment de la restauration de l'antique édifice et n'y a été réintégrée qu'assez récemment. Des vitraux dessinés par Schaepkens subirent le même sort, chose infiniment cruelle pour l'artiste, mais que les exigences du style permettent d'expliquer lorsqu'il s'agit de la restauration d'un monument de style aussi homogène. Maestricht ne laissa point d'ailleurs de demander à Schaepkens des travaux pour son hôtel de ville, dont le grand vestibule fut décoré par lui de figures allégoriques et de médaillons en grisaille. De même, à l'occasion du passage du roi des Pays-Bas, il fut appelé à orner le péristyle du palais communal de grandes figures équestres d'Adolphe, de Guillaume et de Maurice de Nassau. Bientôt, cependant, fixé à Bruxelles d'une manière permanente, Schaepkens se voyait, de par le traité des XXIV articles, presque un étranger dans la nation au sein de laquelle s'étaient écoulées les années les plus fécondes et les plus heureuses de sa carrière! La Belgique fut néanmoins sa seconde patrie, et même, à l'Exposition de 1842, son contingent, outre une *Vierge adorant l'enfant Jésus; Robert de Jérusalem, comte de Flandre, s'emparant de la bannière du Sultan,* et *Jeanne d'Arc, montée sur un cheval blanc, l'épée à la main,* comprenait un *Projet de monument aux grands hommes de la Belgique,* et que l'auteur décrivait comme suit : « Au faîte de la colonne se trouve la Belgique; à sa base, l'art guidant l'industrie et le commerce et la science guidant l'agriculture et la navigation. Autour du socle, les hommes les plus illustres de la Belgique ». On eût dit un tribut de reconnaissance et d'amour au pays que le traité de 1839 lui interdisait de considérer encore comme le sien. Servie par un crayon adroit, l'imagination de Schaepkens fut mise à contribution bien des fois par des confrères moins bien partagés sous ce rapport. Ceci résulte d'un ensemble de dessins appartenant à la Bibliothèque royale, et où figure l'idée première de plus d'une œuvre qu'il n'est pas difficile d'identifier. Au mémorable Salon de 1851, celui où Gallait avait envoyé ses *Têtes coupées,* on put constater la présence simultanée des trois frères Schaepkens, tous trois fixés à Bruxelles, dans la rue de l'Abondance. « MM. Arnold et Théodore Schaepkens », disait la *Renaissance,* « sont de laborieux et consciencieux artistes qui cherchent le progrès dans le

silence de leur atelier. On ne les voit point de par les Salons quêtant les faveurs; aussi leur a-t-on même refusé un rayon bienfaisant de lumière. L'*Assomption* de M. Théodore Schaepkens a été placée dans la partie la plus haute et la plus noire de la salle dite du « prince Charles... ». Le genre est aussi familier à M. Schaepkens que l'histoire; nous avons remarqué de lui quelques charmants tableaux de chevalet, entre autres *Le Message* et *La Balançoire,* qui sont d'un fini et d'un gracieux achevé ». Une lithographie de Warnots, d'après ce tableau, accompagnait le texte. Aquafortiste habile et fécond, Th. Schaepkens maniait avec talent le crayon lithographique. L'*Artiste* publia diverses planches de lui, d'après ses tableaux. Plus connues sont quatre grandes compositions de portée historique en lithochromie. Elles représentent : *Tilly mortellement blessé en traversant le Lech,* d'après un tableau exposé en 1845; *Jean de Weert* (id.); *La Mort du lieutenant-colonel Coenegracht à Waterloo,* d'après la peinture exposée en 1851; enfin *Le Prince d'Orange à Waterloo.* Ces sujets équestres, très mouvementés, donnent assez nettement la caractéristique du talent de leur auteur. Schaepkens, durant son séjour à Rome, avait lithographié un portrait de Grégoire XVI. Nous ignorons si le Souverain Pontife accorda des séances à l'auteur dont les œuvres sont peu répandues hors du Limbourg. Les familles maestrichtoises aiment à montrer les portraits issus de son pinceau durant les séjours faits par l'artiste dans sa ville natale. L'église Notre-Dame conserve de lui des toiles de *Saint Lambert au pied de la Croix* et de *Saint Arnold dans la solitude,* œuvres vouées, par le peintre, au souvenir de ses parents. Les églises de Nieuwerkerk et de Gingelom sont décorées de ses *Chemins de la Croix;* l'église de Saint-Quentin, à Hasselt, d'une *Assomption de la Vierge.* Une grande figure de *Saint Georges,* qu'il exposa en 1846, appartient à la ville de Louvain et fait partie de son Musée. Comme nombre d'artistes de son temps, Schaepkens eut le malheur de se survivre. Il en eut de l'amertume, mais s'il contribua au renom artistique de sa ville natale, laquelle, en échange, a donné son nom à une de ses rues, on ne peut dire qu'il ait concouru beaucoup à son éclat. La Belgique, où il voulut passer presque entière sa studieuse existence, lui devait un souvenir. Nous sommes heureux, après avoir personnellement connu le très galant homme qu'il fut, d'avoir été à même de consacrer à sa mémoire cette brève notice. Il existe de T. Schaepkens un portrait gravé dans le répertoire d'Immerzeel, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, etc.* Son buste, en marbre, sculpté par Guillaume Geefs, est au Musée communal à Bruxelles.

J. Immerzeel, *Levens en Werken, etc.* Amsterdam, 1843, t. III, p. 56. — C. Kramm, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, etc.* Amsterdam, 1861, t. V, p. 1453. — *Revue de l'Exposition générale de Bruxelles,* par J.-G.-A. Luthereau. Bruxelles, 1851, p. 89. — Paul Van Steyl, *In Memoriam.* La Haye, 1910.

SCHAYES (Antoine-Guillaume-Bernard), historien, archéologue et antiquaire, né à Louvain le 11 janvier 1808, mort à Ixelles le 8 janvier 1859. Fils de Lambert, architecte et entrepreneur, mort en 1821, il semble avoir

eu de bonne heure une prédilection pour l'art monumental auquel devaient être consacrés quelques-uns de ses plus sérieux travaux. Dès le collège communal où se firent ses humanités, il s'absorbait dans la lecture des traités d'histoire et de géographie rencontrés à l'étalage des bouquinistes. Du reste, élève docile et appliqué, il ne devait point tarder à se voir ouvrir les portes de l'*Alma mater* louvaniste, où, sa philosophie faite, il abordait l'étude du droit, sans y persévérer d'ailleurs. De cette époque date sa rencontre avec de Reiffenberg (voir ce nom), alors professeur au Collège philosophique. Clients assidus tous deux de la riche bibliothèque universitaire, ils devaient trouver dans la sympathie de leurs goûts le point de départ d'une liaison durable et non moins avantageuse au professeur qu'à l'élève. On ne laisse pas d'être frappé de l'empreinte profonde gardée par Schayes de son contact avec le jeune et brillant lettré dont bientôt il fut un des collaborateurs les plus fidèles. Le fait est d'ailleurs consigné par Stecher dans sa remarquable notice sur de Reiffenberg donnée à la *Biographie nationale* (t. XVIII, p. 887). « Ce fut cette passion de ressusciter au plus tôt la gloire du royaume des trois embouchures — l'Escaut, la Meuse, le Rhin — qui absorbâ le professeur de Louvain beaucoup plus que le progrès des idées métaphysiques. Les *Archives historiques,* qu'il fait émigrer de Bruxelles à Louvain, surexcitent les jeunes étudiants, et c'est là qu'un de nos meilleurs archéologues, Schayes, fit ses débuts ». Les *Archives historiques* ne tardaient pas, en effet, à publier, sous la signature du jeune érudit, une *Réfutation de l'opinion de M. Raepsaet qui attribue au repeuplement du pays des Éburons, des Nerviens et des Aduatiques, par des Ambianois et des Vermandois, l'origine de la langue wallonne.*

Il y avait quelque audace pour ce débutant à opposer ses doctrines à celles du citoyen considérable, de l'antiquaire réputé qu'était Raepsaet (voir ce nom), auteur de quantité de travaux que ne devait pas respecter le temps. La *Réfutation* de Schayes, d'ailleurs courtoise, fut suivie d'une étude sur le *Castellum Menapiorum,* capitale des Ménapiens, que l'auteur plaçait à Cassel. « Ces deux articles », écrivait Ruelens, au lendemain de la mort de Schayes, « peuvent compter parmi les meilleurs du recueil de de Reiffenberg ». Schayes, auquel sans doute son professeur avait intéressé le ministre Van Gobbelschroy, ne devait point tarder à voir se réaliser le plus cher de ses vœux; au mois de juillet 1830, il entrait à la bibliothèque du roi, à La Haye, pour y travailler à la rédaction du nouveau catalogue. La position ne pouvait être durable en présence des événements qui agitaient alors la Belgique. Schayes, comme un autre Archimède, plongé dans l'étude, en perçut à peine l'écho. Mais, de son bref passage par la bibliothèque de La Haye, il retint quantité de choses précieuses à son avenir. « Il avait », dit Ruelens, « feuilleté une foule de manuscrits, compulsé des montagnes d'archives, notant soigneusement tout ce qui pouvait lui servir pour l'histoire des faits, des mœurs et de la civilisation de sa patrie ». Nombre de fois, en effet, il eut recours aux matériaux, trop rarement utilisés encore, qu'il avait pu trouver dans les papiers de Gérard (voir ce nom), ancien bibliothécaire de la ville de Bruxelles et secrétaire perpétuel de l'Académie, manuscrits dont le roi avait ordonné

le dépôt à la bibliothèque de La Haye. Schayes projetait une bibliographie historique des Pays-Bas; il en passa toutefois les éléments préparatoires à de Reiffenberg, lequel venait d'annoncer un ouvrage consacré au même objet. Par malheur cette générosité fut sans effet; de Reiffenberg, absorbé par d'autres travaux, négligea l'entreprise, et les fiches de Schayes ne se retrouvèrent point dans les papiers de celui qui en avait été le bénéficiaire. Rentré dans sa ville natale au cours de l'année 1832 et fixé auprès d'une mère profondément dévouée, le jeune érudit se plongea dans le travail avec une ardeur nouvelle. Non qu'il ambitionnât de conquérir son diplôme de docteur en droit; la pratique du barreau le tentait médiocrement. Son aspiration était, fidèle à ses débuts, de retrouver en Belgique une situation équivalente à celle dont les événements politiques venaient de le priver. A Anvers, où venait d'être mise au concours la place de bibliothécaire et d'archiviste, il fut au nombre des aspirants, sans réussir du reste, encore que ses compétiteurs fussent unanimes à proclamer ses mérites; l'administration tenait à un Anversois. A cette époque déjà les revues scientifiques avaient fait appel à sa collaboration. Le *Messager des sciences et des arts,* fondé par de Reiffenberg, C.-P. Serrure, Van Lokeren, Aug. Voisin et L.-A. Warnkoenig, eut de lui, dès ses premières livraisons, de précieuses notices : *La Population du Brabant en 1472 et 1480, comparée à celle d'aujourd'hui; La Culture de la vigne dans l'ancienne Belgique; Notice biographique sur l'architecte Dewez,* communications originales faites pour mériter toujours l'attention des chercheurs. « En attendant l'exécution du projet que nous avons formé », disait-il, « de donner une biographie de nos architectes célèbres, nous ferons une courte notice de celui de ces artistes qui fut sans contredit le plus grand et le plus remarquable en Belgique pendant le siècle dernier ». On s'étonne de rencontrer chez un débutant, avec une si grande maturité de jugement, une connaissance si parfaite des travaux d'un architecte dont l'œuvre, par une bizarre fatalité, était vouée à une destruction presque totale. Voyait ensuite le jour, sous une forme indépendante, mais signée des seules initiales A. G. B. S., la *Promenade au parc de Wespelaer ou Description historique, topographique et pittoresque de ce jardin célèbre.* Sans se recommander par une forme très élégante, l'opuscule mettait en relief la variété des connaissances de son auteur. Wespelaer, chanté par Delille, comptait parmi les jardins fameux de l'Europe; les touristes y affluaient et la création du chemin de fer en faisait pour les familles un but d'excursions tout à fait populaire. A sa riante ordonnance, ce beau parc joignait, pour charmer le promeneur, une décoration somptueuse, peu fréquente dans les domaines privés. On admirait, dans ses charmilles et sur ses pelouses, un ensemble de groupes, de statues, de bustes, œuvres, pour la plupart, du fameux statuaire Godecharle (voir ce nom). De tous ces marbres, devenus la propriété de l'État, l'opuscule de Schayes donnait une description, accompagnée d'un commentaire historique faisant de son œuvre une production de beaucoup supérieure à un banal guide du touriste. L'ordonnateur de ce lieu de délices, Jean-Baptiste Plasschaert (voir ce nom), y avait, à la mode de l'époque, créé une île, baptisée

l'Élysée. Là se trouvaient répartis les bustes des héros, des philosophes, des savants et des poètes anciens et modernes. Dans son étude, Schayes faisait preuve d'un savoir peu ordinaire, et son petit volume, devenu très rare, lui mérite incontestablement l'éloge des curieux. Avant l'expiration de l'année 1834, il mettait au jour un *Essai*, fort remarqué, *sur les usages, les croyances, les traditions, les cérémonies et pratiques religieuses et civiles des Belges anciens et modernes*. Le sujet de cette étude, inspirée d'un manuscrit de Gérard : *Coutumes et usages singuliers qui ont existé et qui existent encore dans les Pays-Bas*, fut plus tard repris par Moke dans ses *Mœurs et usages des Belges*, avant de l'être encore par le baron de Reinsberg-Düringsfeld, qui mit, d'ailleurs, largement à contribution les recherches de Schayes. On peut dire qu'en réalité celui-ci fut chez nous l'initiateur des études baptisées du nom anglais de « folklore », et dont les adeptes sont légion. Conçue dans un esprit remarquablement indépendant, quelque peu humoristique même, l'œuvre de Schayes est d'un curieux autant que d'un homme de science. « Nous n'avons pas seulement puisé dans les ouvrages imprimés », disait-il dans son *Avertissement*, « mais encore dans nombre de manuscrits qui nous ont fourni des pièces inédites, aussi intéressantes sous le rapport de la matière que sous celui de l'ancienneté de leur date. Nous avons consulté, en outre, des personnes instruites de différents endroits de la Belgique, qui ont daigné fournir une moisson abondante à nos observations. On trouvera donc ici une foule de traditions, la description d'un grand nombre d'usages et de cérémonies religieuses et civiles qui sont depuis longtemps abrogés et qui ne se trouvent décrits dans aucun ouvrage imprimé ».

Ce programme fut brillamment réalisé et, chaque jour encore, de larges emprunts sont faits à l'œuvre du jeune savant. Malheureusement, sans que nous en puissions pénétrer le motif, la première partie, celle traitant des pratiques, des croyances et cérémonies religieuses des Belges païens et chrétiens, fut seule publiée. La presse, la presse étrangère surtout, fit bon accueil au livre. Le professeur Mone, de Carlsruhe, lui consacra une analyse des plus élogieuses dans l'*Anzeiger für Kunde des deutschen Mittelalters*, l'organe réputé du Musée germanique. Il y voit la preuve que la révolution n'a détruit en Belgique ni l'amour des recherches ni la capacité de les entreprendre dans un domaine aussi intéressant des connaissances humaines. Également favorable était l'appréciation de l'*Allgemeine Litteraturzeitung* de Halle, où le professeur Münch, dans un article étendu, apprécia l'œuvre et son auteur. Déjà Schayes avait d'autres travaux sur le métier. Sans retard il voulut parcourir le nord de la France. « Il visite le pays pour y voir d'anciens monuments et y retrouver les traces du passé », écrit de Reiffenberg à Arthur Dinaux, le 17 août 1834, en sollicitant pour son protégé l'accès des bibliothèques du département. Le jeune archéologue avait en préparation un mémoire en réponse à la question posée par l'Académie : « Quels sont les principaux monuments d'architecture qui, dans la province de Brabant, ont été construits, a commencer de la période chrétienne jusqu'au XVIe siècle? » Brabançon dans l'âme, Schayes possédait à fond la

topographie monumentale de sa province; son mémoire ne pouvait manquer d'être fort sérieux; malheureusement il est aujourd'hui égaré. « Un académicien chargé de le lire en est extrêmement satisfait », écrit confidentiellement au concurrent Aug. Voisin. « Et », ajoute-t-il, « dans le cas où vous en témoigneriez le désir, ce mémoire vous ferait obtenir quelque bonne place qui serait dans vos goûts ». Pourtant les choses n'allèrent pas si bien : Schayes n'obtint que la médaille d'argent, et, si l'Académie vota l'impression du mémoire, ce fut sous la réserve d'une revision soigneuse au point de vue du style. Les procès-verbaux attestent que le manuscrit, les modifications faites, fit retour à la Classe, mais ne fut pas imprimé, chose infiniment regrettable. On le cherche en vain dans les archives. Alors que, dans son propre pays, Schayes voyait s'évanouir les espérances qu'il avait pu fonder sur son premier contact avec l'Académie, l'écho d'un succès considérable lui arrivait de France. La Société des Antiquaires de la Morinie avait demandé l'histoire du *Castellum Morinorum*, depuis son origine jusqu'à sa destruction. « La question », disait le programme, « sera envisagée sous les rapports historique, archéologique, topographique, géologique et militaire, et devra contenir la notice détaillée des batailles données près de ce lieu, le tout appuyé de preuves puisées à des sources peu connues et surtout authentiques ». L'immensité de la tâche n'avait pas fait reculer Schayes. La fortune encouragea son audace. Peu s'en était fallu pourtant que le prix lui échappât : le mémoire était arrivé après le délai fatal ! Le secrétaire perpétuel, M. de Givenchy, mû par la simple curiosité, crut devoir néanmoins en prendre connaissance. Frappé de ses mérites, il ne fit qu'un bond chez le président, demanda et obtint une réunion du Comité. Le temps pressait; on était à la veille de la séance solennelle ! La nuit fut consacrée à la lecture en commun du manuscrit, et le prix attribué d'un unanime accord à l'auteur. Une lettre du secrétaire perpétuel au lauréat nous informe de ces faits. Schayes la conservait religieusement. « Pièce dont je recommande la lecture à mon fils », a-t-il écrit sur la missive. Le fait est que son succès fut signalé, car, outre la médaille d'or, il obtenait le titre de membre honoraire de la Société. Déjà il était membre de la Société royale des arts et de la littérature de Gand, de celle des sciences, des lettres et des beaux-arts d'Anvers.

Se basant sur les auteurs anciens et sur la Table de Peutinger, il avait établi que le *Castellum Morinorum* ne faisait qu'un avec le *Castellum Menapiorum*, auquel précisément il avait consacré une étude. Il n'y avait, avant la conquête de César, disait-il, ni villes : *urbes, civitates*, ni forts : *oppida, castella;* donc le château élevé sur le mont Cassel n'avait pu exister à cette époque. De quand, alors, dataient ces constructions? Rappelant la résistance héroïque des Morins et des Ménapiens à César, et à Sabinus et Cotta ses généraux, les trois expéditions contre les Ménapiens, lesquels, en dépit de ces efforts, gardèrent leur indépendance, il montrait que les empereurs, par la suite, leur payèrent un tribut pour acheter la paix, ou recrutèrent chez eux des troupes auxiliaires en les payant. Le *Castellum Menapiorum* était donc une construction romaine, datant probablement du commencement du

règne d'Auguste. Avec les appendices consacrés aux batailles de Cassel de 1071, de 1328 et de 1677, le mémoire formait un ensemble de deux cents pages in-8°. L'investigation historique pour Schayes ne se bornait jamais à la possession des sources écrites. Les monuments l'attiraient avec une irrésistible puissance. Dans les conditions difficiles où se présentaient alors semblables entreprises, nulle fatigue ne le rebutait lorsque quelque trace du passé réclamait son étude. On ne se défend pas d'admiration en le voyant se livrer à une analyse détaillée des ruines de l'abbaye de Lobbes (*Messager des Sciences,* 1835, p. 402), encore aujourd'hui d'accès passablement difficile, et, par amour de l'art, en quelque sorte, en révéler l'importance à ses contemporains. Au cours de ce travail, il insiste sur la nécessité pour le Gouvernement de s'aider des services d'un archéologue érudit et d'un ou deux dessinateurs pour veiller à la conservation des monuments précieux situés dans les localités éloignées du centre. En même temps ces explorations serviraient de point de départ à une bonne et complète description du pays. Les commissaires adresseraient tous les huit jours un rapport à la Commission des Monuments — de création récente — et les notes du secrétaire seraient des sources précieuses pour la rédaction d'une histoire de l'architecture en Belgique. « Pour l'exécution de ce beau projet, il serait nécessaire que ceux qui oseraient entreprendre un ouvrage aussi considérable visitassent les différentes provinces du royaume. Les hommes de talent composant la Commission pour la conservation des monuments, n'ayant point le loisir d'employer un temps considérable à faire ces courses, il faudrait que la Commission s'adjoignît un secrétaire, personne très versée dans l'archéologie et passionnée pour les beaux-arts, et qui, par conséquent, ne s'épargnerait ni peines ni travail pour connaître tout ce qui concerne l'architecture ancienne et du moyen âge en Belgique. Sa tâche serait d'explorer le pays en tout sens. Il ne se bornerait point à visiter les villes et les lieux connus, mais il scruterait avec soin et au moins de frais possible jusqu'aux petits villages et hameaux qui souvent recèlent des édifices fort anciens et du plus haut intérêt pour l'histoire des arts, témoin l'*Essai* de M. de Caumont sur l'histoire de l'architecture religieuse en Normandie, etc. ». Qu'il eût songé pour lui-même à la place dont il souhaitait la création, nous ne saurions le dire. Il y eût certes convenu le mieux du monde. Pourtant, dans une minute de lettre au ministre, existant à la Bibliothèque royale et où sont exposées les vues que nous venons de recueillir, il croit devoir rappeler à ce haut fonctionnaire sa requête tendant à être nommé bibliothécaire adjoint à la Bibliothèque royale, « fonctions qu'il occupait à La Haye ». Cette demande resta sans suite, mais ici encore Schayes eût été parfaitement à sa place, et précisément de Reiffenberg venait d'être appelé à la direction du dépôt littéraire national. En attendant, Schayes allait donner des preuves nouvelles de son savoir. L'Académie avait porté au programme de ses concours pour 1835 la question : « Quelles ressources trouve-t-on dans les chroniqueurs et autres écrivains du moyen âge, pour l'histoire de la Belgique avant et pendant la domination romaine, en faisant concorder ces matériaux avec les

données chronologiques dont on ne conteste pas l'authenticité et en discutant la valeur de ces témoignages historiques ? » Pour aborder avec succès un thème de cette ampleur, il fallait un homme passionné pour les recherches et familiarisé avec la connaissance des sources historiques. C'était prodige, peut-on dire, de trouver chez un homme si jeune un ensemble d'informations que, semblait-il, l'âge seul dût permettre d'acquérir. « Nous avons », disait-il, « consulté avec soin toutes les chroniques, légendes et chartes imprimées à part ou publiées dans les grandes collections de Duchesne, dom Bouquet, Schradius, Freher, Pistorius, Goldast, Steineccius, Leibnitz, Matthœus, Canisius, Mabillon, Martène et Durand, Chapeauville, Miraeus, Pertz, les Bollandistes, les *Acta S. S. Belgii,* etc., et nous en avons extrait jusqu'aux moindres documents qui se rapportent à l'histoire ou à l'état politique de la Belgique avant et durant la domination romaine ; nous examinons avec soin, dans ce mémoire, chacun de ces documents, la source à laquelle les auteurs ont puisé, en quoi ils sont conformes aux données historiques connues, en quoi ils en diffèrent et quel degré de croyance ils méritent ». La position même de la question suffit à dire qu'il ne pouvait s'agir, à ce moment, de se documenter aux sources de seconde main. Grégoire de Tours, dont l'auteur ne méconnaît point les défectuosités, fait néanmoins l'objet d'une analyse remarquablement concrète. De même Procope. Suivent les légendes, « utiles à consulter pour l'histoire ecclésiastique » : légendes de saint Amand, de saint Piat, de saint Chrysole, de saint Materne et de saint Euchaire, de saint Vaast. Dans cette dernière, l'auteur signale un curieux indice de l'état de nos provinces au Ve siècle. L'évêque d'Arras, visitant les ruines de l'église détruite par les Huns, y trouve un ours. Par d'autres sources, et spécialement la légende de saint Ghislain, datant de deux siècles plus tard, l'auteur arrive à établir que les ours abondaient alors dans les forêts du Hainaut. Les légendes de saint Médard, de saint Bavon, de saint Éloi, nombre d'autres, jusqu'à celle de saint Lambert, écrite au XIIe siècle, sont étudiées et accompagnées d'observations pleines de sagacité sur les croyances, les mœurs et la langue des habitants des contrées où vécurent ces saints personnages. Hériger et son continuateur Gilles d'Orval ; les annales de saint Bavon, les annales du Hainaut de Jacques de Guise, source peu digne de créance à cause du caractère fabuleux de quantité de récits, sont analysés avec non moins de conscience que de finesse. Schayes eut le prix et, ratifiant pour ainsi dire cette distinction, un arrêté royal du 12 octobre 1835 vint enfin le nommer employé de première classe aux Archives générales du Royaume, au traitement grandiose de dix-huit cents francs ! Jusqu'alors fixé à Louvain, le nouveau « fonctionnaire » venait prendre résidence à Bruxelles où, bientôt, le rejoignait sa mère. Le vaste dépôt auquel se consacrait son activité offrait, et au delà, de quoi alimenter la soif de recherches du jeune érudit. Il y puiserait à pleines mains les matériaux les plus précieux, tant pour l'histoire que pour l'archéologie et, chose bien caractéristique de sa personnalité, leur ferait une part égale dans ses travaux. Schayes, depuis longtemps, avait sur le métier une œuvre importante : *Les Pays-Bas avant et pendant la domination*

romaine, ou tableau historique, géographique, physique, statistique et archéologique de la Belgique et de la Hollande depuis les premiers temps jusqu'au Ve siècle de l'ère vulgaire. Elle vit le jour en 1836, et « ces deux volumes le classèrent d'emblée parmi les hommes les plus savants de la Belgique », dit Ruelens; « ils étaient le fruit de longues et consciencieuses recherches et sont encore aujourd'hui le travail le plus profond, le plus complet et le plus lumineux que nous possédions sur nos antiquités nationales ». Ces lignes étaient écrites un quart de siècle après la publication de l'ouvrage, au lendemain de la mort de son auteur. Pour justifiées qu'elles fussent, on peut, à certains égards, signaler, comme de mérite à peine moindre, le troisième mémoire couronné par l'Académie, et répondant à la question : « Vers quel temps l'architecture ogivale, appelée improprement gothique, a-t-elle fait son apparition en Belgique? Quel caractère spécial y a-t-elle pris aux différentes époques, quels sont les artistes les plus célèbres qui l'ont employée et les monuments les plus remarquables qu'ils ont élevés? »

Schayes entendait fournir, non une œuvre de circonstance, mais un travail d'un intérêt durable. Mettant ses vastes recherches littéraires au service de l'étude des monuments, il allait enfanter ce que lui-même appelle une « histoire monumentale », œuvre de portée suffisante pour n'avoir été surpassée jusqu'ici que par sa propre *Histoire de l'architecture en Belgique*, parue quinze ans plus tard. Le mémoire est divisé en trois parties ou paragraphes. Le premier est consacré à la recherche des origines du style ogival et s'occupe de fixer la date de son apparition en Belgique. Avec une clairvoyance que devaient confirmer les études subséquentes, Schayes rejette les théories nées de l'imagination de certains auteurs romantiques, y compris Chateaubriand, pour adopter la thèse des Wiebeking et des Boisserée, plaçant au nord de la France, à l'ouest de l'Allemagne et dans les Pays-Bas le berceau du style ogival. Le deuxième paragraphe suit, dans ses modifications, le style ogival du Xe jusqu'au XVIe siècle, et le divise en trois périodes : primaire ou « à lancettes »; secondaire ou « rayonnant »; tertiaire ou « flamboyant ». Il y a enfin un style de transition, formé du mélange du style roman et du style gothique. Cette classification, à peine faut-il l'observer, a passé, avec sa terminologie, dans les traités d'archéologie. Le troisième paragraphe, enfin, aborde l'étude des monuments proprement dits. « Nous ne nous sommes pas bornés à donner une simple nomenclature de ces monuments et de leurs architectes; nous avons au contraire regardé ce paragraphe comme le plus intéressant de notre mémoire... Nous y indiquons la date certaine ou présumée de la construction ou de la reconstruction de chaque édifice remarquable; nous en donnons la description architectonique ou archéologique et nous mentionnons les principaux dessins qui en ont été publiés... En décrivant un édifice nous donnons le nom de l'architecte qui en fournit les plans ou qui présida à leur construction, pour autant que le nom de cet architecte est parvenu jusqu'à nous... Parmi nos monuments les plus remarquables des XVe et XVIe siècles, il en est plusieurs qui étaient restés jusqu'ici sans noms d'auteurs et dont nous faisons connaître les archi-

tectes pour la première fois. En résumé, le paragraphe le plus étendu du mémoire établit l'époque certaine de la construction ou de la réédification d'un grand nombre de monuments qui avait été vaguement ou mal indiquée, et présente une description architectonique entièrement neuve, et faite d'après nos propres observations, de la plupart des grands édifices de style ogival élevés en Belgique pendant le moyen âge et dont quelques-uns des plus importants n'avaient encore attiré l'attention d'aucun archéologue ni d'aucun artiste ». Inutile, pensons-nous, d'insister sur l'importance de ce travail, sur la conscience apportée à son élaboration. Allant au-devant de nouvelles critiques concernant son style : « Nous avons pensé », dit l'auteur, « que dans une question toute scientifique et d'érudition, une narration simple, claire et méthodique convenait mieux qu'une diction trop fleurie, ou cette phraséologie à la mode dont les littérateurs de la jeune école font tous les jours un si étrange abus, surtout dans le genre descriptif, et qui sacrifie ordinairement la vérité à l'ambition de faire parade d'une imagination brillante et d'un amour factice pour les arts ».

L'Académie reçut avec faveur son étude, et de Reiffenberg, premier commissaire, après en avoir loué le plan et la méthode, fit ressortir le zèle apporté par l'auteur à la recherche et l'étude des types appartenant à notre pays, et l'excellente dénomination des périodes, plus exacte que celle qu'il avait proposée lui-même de *gothique ancien,* de *gothique moderne,* enfin de *gothique corrompu.* Schayes, en somme, venait d'attacher son nom à une œuvre scientifique de portée considérable, utile toujours à consulter et qui, d'un format plus maniable que l'in-quarto académique et pourvu d'illustrations moins rudimentaires que les trois planches d'ensemble annexées au texte, aurait sûrement conquis sa place parmi les travaux les plus notoires de l'archéologie en Belgique. Malheureusement, à l'époque où paraissait ce travail, qui n'eut pas, croyons-nous, d'édition séparée, les moyens de publicité étaient, chez nous, des plus limités, et ce fut à un organe français, l'*Écho du monde savant,* que l'auteur fut redevable de la plus flatteuse appréciation de son œuvre. L'Académie n'avait pas attendu son nouveau succès pour l'appeler dans son sein. Le 4 mai 1838, elle lui conférait le titre de correspondant. Gachard, Moke, Voisin, avaient été élus en la même qualité le 15 décembre 1837. Schayes devait compter parmi les collaborateurs les plus zélés de la savante compagnie. Outre de fréquents rapports sur des questions de sa compétence, elle eut de lui des communications nombreuses se rapportant à l'histoire, à l'archéologie, aux beaux-arts.

Si les années de ses fonctions aux Archives concoururent à accroître le trésor de ses connaissances, elles ne firent point de lui un archiviste au sens réel du mot. Il avait dès longtemps pris position dans la science archéologique et la nature des besognes qui lui incombaient s'adaptait peu à ses préférences. Pourtant les Archives donnèrent à sa curiosité un aliment considérable, sans compter que, avec une serviabilité on peut dire sans limites, il venait en aide aux autres dans leurs recherches. A peine se fait-on une idée de l'étendue de son commerce épistolaire avec les érudits de partout. Nul ne

frappait à sa porte sans être sûr d'être accueilli avec les plus aimables prévenances. « Ceux qui s'occupaient des mêmes questions que lui, et qu'il aurait pu considérer comme des rivaux à craindre ou des concurrents à écarter, il les accueillait à bras ouverts, répondait à toutes leurs questions et mettait à leur disposition les trésors de son incomparable mémoire », dit Chalon, qui le connut bien, dans la notice consacrée à sa mémoire dans l'*Annuaire* de l'Académie.

Lié d'amitié avec Félix Bogaerts, un de ses compétiteurs à la place d'archiviste de la ville d'Anvers, il donna dès l'année 1834, à la *Bibliothèque des antiquités belges,* fondée par ce littérateur en compagnie de E. Marshall, d'intéressants morceaux, dont deux chroniques, celle des ducs de Brabant : *Chronicum ducum Brabantiæ,* tirée des archives de Sainte-Gudule, et *Corte chronyke,* embrassant les années 1219 à 1383, d'après un manuscrit de l'ancienne trésorerie, disparu des archives et qui venait de réapparaître dans une vente à Gand. Cette chronique de Bruxelles, fréquemment utilisée depuis par les historiens de la capitale, est un morceau d'intérêt considérable. La *Bibliothèque des antiquités belges* vécut peu. Ce fut au *Polygraphe belge,* toujours dirigé par Bogaerts, et jugé par de Reiffenberg à peine digne de les recevoir, qu'allèrent les libéralités de Schayes. C'est ici que nous rencontrons le *Voyage de Marguerite de Valois aux eaux de Spa, en 1577;* la *Correspondance entre le comte de Flandre et Wenceslas, duc de Brabant, pendant le siège de Louvain de 1363;* le *Règlement d'une joute donnée à Mons en 1369;* la *Découverte du tombeau de Henri III, duc de Brabant, et de la duchesse Adelaïde, son épouse.*

Dans le même organe parut une note sur le lieu de naissance de Rubens, placé par Schayes à Anvers, opinion combattue par de Reiffenberg, lequel, plus près de la vérité, plaçait à Cologne le berceau du grand peintre. Au cours de l'année 1842, Schayes, cruellement éprouvé par la mort de sa mère, Jeanne-Marie-Gabrielle de Bareige, entreprenait un voyage en Allemagne, où déjà il possédait de nombreuses relations. A la suite de ce voyage, la *Renaissance* (t. III, p. 84) publia, sous sa signature, une vue d'ensemble sur les monuments érigés à Munich, « ville qui occupe aujourd'hui dans le monde artistique la place et le rang que tenaient au XVIe siècle Rome, Florence et Venise ». On voit qu'avec ses contemporains il avait foi dans le courant néo-grec, né de l'initiative du roi Louis. Le *Bibliophile belge,* créé par de Reiffenberg, eut à son tour, de lui, un intéressant article sur la bibliothèque de la capitale bavaroise. En France, où sa réputation n'était pas moindre que dans les pays germaniques, il devint le correspondant du Ministère de l'Instruction publique. « En vous associant à la recherche et à la publication des monuments relatifs à l'histoire de France », lui faisait écrire, en 1835, Guizot, « j'ai appelé d'abord votre attention sur ce qui concerne l'histoire politique et civile; mais les monuments qui se rapportent aux divers développements de l'intelligence humaine dans notre patrie sont nombreux aussi et dignes de votre intérêt. C'est vers les monuments de ce genre, vers les travaux et les manuscrits relatifs aux sciences, à la philosophie, à la littérature et aux arts,

que je viens aujourd'hui diriger particulièrement votre zèle, etc. ». Schayes était des mieux en situation pour satisfaire aux exigences de ce programme. Modeste en ses goûts, il voyait avec philosophie la part minime faite à sa valeur par les pouvoirs de son propre pays. Aux Archives, l'espoir d'un avancement était nul en quelque sorte, du moins fort différé, et l'amour de la science l'emportait chez lui sur toute préoccupation de gain. Au reste, il n'y avait point de quoi faire le glorieux avec le salaire de 2,200 francs que lui allouait l'État. Dans plus d'une lettre de ses amis il est fait allusion à la possibilité d'un changement de situation et Gachard lui-même (6 janvier 1843) l'entretient de la perspective d'obtenir, à Bruges, le poste d'archiviste de la Flandre occidentale délaissé par Octave Delepierre, qui était allé se fixer à Londres. Mais Schayes s'était, peut-on dire, ancré dans la capitale. Bibliophile et antiquaire également passionné, il lui importait de suivre les ventes, où son flair lui permettait de faire d'heureux coups, non seulement pour lui-même, mais pour ses amis. Il demeura donc aux Archives jusqu'au mois de mars 1847; un arrêté royal lui attribua alors le titre de conservateur du Musée royal d'artillerie, d'armures et d'antiquités, dont le transfert à la Porte de Hal venait d'être résolu. Le même arrêté le mettait à la disposition du Ministre pour les missions scientifiques que le Gouvernement jugerait opportun de lui confier. Le traitement du nouveau conservateur était porté à 3,000 francs. Marié depuis l'année précédente, Schayes avait été élu, le 11 janvier 1847, membre titulaire de la Classe des lettres. Tout paraissait donc lui sourire. « Il se trouvait », dit Chalon, « placé dans une position qu'il est donné à peu d'hommes de rencontrer. Il avait pour occupations officielles la satisfaction de ses goûts particuliers, le rêve de toute sa vie, l'étude des monuments et des antiquités ».

La création du Musée datait de 1835. D'abord dirigé par le comte Amédée de Beauffort, il avait occupé, au rez-de-chaussée du « Palais de l'Industrie », les salles actuellement affectées à la section des manuscrits de la Bibliothèque royale. La collection s'accrut rapidement. En 1837, elle prit une nouvelle extension par l'adjonction du Musée d'artillerie, et une disposition ministérielle en fit le dépôt des antiquités découvertes dans les fouilles et les déblais des routes et canaux. On eut alors l'heureuse idée de rassembler à l'ancienne Porte de Hal ces éléments divers. Le transfert eut lieu en 1847 et en 1848 : Schayes s'occupa de l'arrangement avec ardeur et le catalogue, activement poussé, parut dès l'année 1854. Travail énorme si l'on songe qu'il y avait pour les armures, les armes et l'artillerie 1,260 numéros; pour les antiquités, les objets historiques et de haute curiosité 1,096 numéros; enfin pour l'ethnographie 637 numéros, soit un ensemble de près de trois mille objets. Ce catalogue, dont une seconde édition vit le jour après la mort de son auteur, est plutôt un inventaire; il y manque l'indication précise des sources, mais il n'en est pas moins le fruit d'un labeur considérable et son auteur pouvait le revendiquer avec fierté. Ceux à qui leur âge permet d'évoquer le souvenir du Musée de la Porte de Hal à cette époque en ont conservé une impression ineffaçable. Le local s'adaptait à merveille à ses nouveaux besoins et le con-

servateur, peut-on dire, en était inséparable. Combien fâcheux qu'aucun des nombreux artistes avec lesquels Schayes fut en relations suivies n'ait jugé devoir conserver pour la postérité sa physionomie si caractéristique. Pour le moins autant que le père De Bruyne, l'antiquaire malinois, si finement croqué par Madou, Schayes réalisait l'idéal du genre, avec sa lévite bourrée de livres et de paperasses, sa haute cravate, son chapeau à fond bas, à bords évasés, ses lunettes chevauchant sur son nez épaté. Ce que ce travailleur infatigable s'entendait à abattre de besogne est chose tenant du prodige.

En 1853, au moment de mettre la dernière main à son catalogue, il avait tenu à visiter la Suisse, l'Italie, à pousser même jusqu'en Sicile où le sollicitaient de si précieux monuments. La préparation à ce voyage paraît l'avoir longuement occupé. Entre les quelques pièces de sa main recueillies par la Bibliothèque royale, figurent plusieurs copies, en langue italienne, de descriptions de villes que sans doute il dut comprendre dans son itinéraire. L'*Histoire de l'architecture en Belgique,* entreprise à la demande de l'éditeur Jamar pour la « Bibliothèque nationale », était achevée. Il en avait apporté le quatrième volume à l'Académie en 1850. Deux ans après, une nouvelle édition, considérablement augmentée et enrichie de nombreuses vignettes, voyait le jour. Elle porte une dédicace à Prosper Cuypers, savant archéologue de Bréda, grand ami de l'auteur. L'ouvrage est encore, à l'heure présente, le meilleur et même l'unique *vade-mecum* de qui entreprend de se livrer à l'étude d'ensemble des monuments de notre pays. « A l'exception de notre essai sur l'architecture ogivale en Belgique, couronné par l'Académie en 1840, et du mémoire de M. Devigne sur le même sujet », dit l'auteur, « ce qui a été publié jusqu'à ce jour sur l'histoire monumentale de la Belgique se borne à quelques monographies de monuments, aux descriptions souvent aussi superficielles qu'inexactes de nos principaux édifices dans les *Guides du voyageur*, dans des histoires ou des descriptions de nos villes principales et enfin à de courtes notices biographiques de nos architectes des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ». Il ajoute en note : « Nous avons donné, dans le tome Ier du *Messager des Arts et des Sciences en Belgique* (1833), une notice sur l'architecte Dewez. A peine le nom de cet artiste, qui fut incontestablement un des premiers architectes de l'Europe au siècle dernier, est-il connu dans la Belgique même. Ce fait suffit pour prouver combien est grande notre indifférence à l'égard de nos gloires nationales ou combien peu nous y avons foi si l'étranger ne se charge lui-même de les proclamer ». A ce point de vue encore, le livre n'a point vieilli. Le nom de Schayes lui-même est à peine connu dans les milieux où l'homme qui le portait lutta si vaillamment pour le renom de son pays. L'*Histoire de l'architecture en Belgique* est restée un livre de référence de premier ordre, tant pour l'homme d'étude que pour le curieux. Modèle de conscience autant que d'érudition, Schayes n'abordait une matière qu'après avoir épuisé les sources d'investigation, accumulé les preuves, eût-il à élucider un texte, à étudier un monument du passé, à déterminer une monnaie. Polémiste vigoureux à l'occasion, il eut des controverses passablement vives avec plus d'un savant en évidence sur tel ou tel point

d'histoire nationale, particulièrement au sujet de l'origine et de la langue des Belges.

La variété de ses connaissances lui permit d'aborder des thèmes dont l'intérêt, semble-t-il, dut moins le séduire que l'élucidation de problèmes de portée plus immédiatement nationale. Ainsi, au mois de janvier 1852, il lisait à l'Académie une étude sur l'*État de Constantinople depuis sa conquête par les Croisés jusqu'à sa prise par Mahomet II en 1453*, travail remarqué, que reprit le *Journal de Constantinople*. Pourtant sa curiosité s'attachait de préférence aux points mal définis de l'histoire interne de la Belgique. Ce fut lui qui, dans la séance du 6 novembre 1846, apportait à la Classe des lettres les documents inédits et nouvellement découverts sur Thierri « Stuerbout » ou de Haarlem, célèbre peintre du XVe siècle. A ce moment encore Thierri Bouts était confondu avec Stuerbout. Schayes fut le premier à parler de ses peintures pour la ville de Louvain, de l'estimation de son *Jugement dernier* « par un des peintres les plus distingués du pays, *natif de la ville de Gand* et habitant le prieuré du Rouge-Cloître ». Il prouvait ainsi que Hugues van der Goes n'était pas Anversois, mais Gantois. Peu après il apportait une note sur le nom de l'architecte de l'Hôtel de ville de Louvain. En 1849, il faisait rapport sur une proposition du comte de Beauffort, ayant pour objet de faire placer des inscriptions sur les anciens édifices civils et religieux du pays; il indiquait la forme à donner à ces inscriptions et s'élevait contre la crainte de les voir parfois un peu développées. Le projet cependant ne reçut un commencement d'application qu'à Saint-Bavon à Gand et, beaucoup plus tard, à l'Hôtel de ville de Bruxelles. Au nombre des œuvres isolées de Schayes, une mention spéciale est due au *Dagboek der gentsche collatie bevattende een nauwkeurig verhael van de gebeurtenissen te Gent en elders in Vlaenderen voorgevallen, van den jaren 1446 tot 1515* (Gand, 1852, in-8°). Sous ce titre erroné se cache une source importante pour l'histoire des institutions politiques gantoises au XVe siècle; c'est une sorte de journal diplomatique de la guerre soutenue par la ville de Gand contre le duc Philippe le Bon [1]. Ce manuscrit sur papier de 307 pages, dont l'auteur est inconnu, appartient aux Archives du Royaume. Schayes le fit suivre d'une liste détaillée des faits et d'une table alphabétique des noms propres.

Une bibliographie complète des œuvres de Schayes, outre qu'elle excéderait de beaucoup les limites d'une simple notice, serait en quelque sorte impossible à établir. Collaborateur de revues sans nombre, il semblait n'avoir qu'à puiser au trésor de ses informations pour trouver des sujets neufs qu'il excellait à présenter sous une forme attrayante. La France fit largement appel à son concours. L'*Encyclopédie du XIXe siècle*, où collaborait également Lelewel, le *Magasin pittoresque*, les *Annales archéologiques* de Didron, la *Revue de l'Art chrétien*, la *Revue universelle des Arts*, eurent de

---

[1] Une nouvelle édition critique en a été donnée en 1901-1904, par M. V. Fris, dans les publications de la Société des Bibliophiles flamands.

lui tour à tour des articles nombreux et intéressants. Il réservait du reste la meilleure part de ses travaux aux périodiques belges : *Le Bibliophile, La Revue de Bruxelles, La Revue de numismatique, Le Trésor national.* Cette dernière et excellente revue, publiée de 1842 à 1844, avait parmi ses collaborateurs, de Reiffenberg, Gachard, Altmeyer, Alphonse Wauters. Elle eut de Schayes des communications d'un vif intérêt, particulièrement le *Voyage de Jean Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, en 1613.* C'est à Cologne, en bouquinant, que l'infatigable fureteur avait mis la main sur cette source imprévue d'informations sur les mœurs et les usages des pays visités par le prince. Pour la Belgique, sous les archiducs Albert et Isabelle, on y trouve des détails inédits et fort curieux et notamment un portrait d'après nature de Spinola. En terminant son analyse, qui rehausse d'une manière remarquable la valeur du texte, Schayes exprime le vœu que quelque littérateur ait le courage d'entreprendre la publication d'une collection complète de tous les voyages faits en Europe jusqu'à la fin du XVIIe siècle. « Nous », dit-il, « qui depuis nombre d'années prenons plaisir à l'étude de la géographie comparée, peut-être ne croirions-nous pas ce travail au-dessus de nos forces; mais resterait à trouver l'éditeur, et c'est là peut-être l'obstacle le plus sérieux à toute entreprise littéraire, dans un siècle aussi industriel que le nôtre ». Également intéressant est le volume d'*Analectes archéologiques, historiques, géographiques et statistiques concernant principalement la Belgique,* publié par les soins de l'Académie d'archéologie, dont Schayes était membre depuis sa fondation, en 1842. Si le temps n'avait en rien ralenti son ardeur pour tout ce qui se rattachait à la géographie, à l'histoire, à l'archéologie, les intimes du savant n'avaient pas été sans constater chez lui un affaissement dont s'alarmait à bon droit leur sollicitude. Ses jours étaient comptés, en effet. Le 1er janvier 1859, il se sentit défaillir; c'était l'apoplexie foudroyante. Le jour même où s'accomplissait sa cinquante et unième année, il rendait le dernier soupir. « Sans nous étendre sur ses qualités de savant et d'historien », écrivait Ruelens, dans la *Revue d'histoire et d'archéologie,* au lendemain de sa mort, « il nous est permis de dire que M. Schayes joignit à une érudition rare une mémoire prodigieuse et une grande solidité de raisonnement. Il n'était pas de ces écrivains à la science verbeuse et rusée qui se préoccupent plutôt de créer des systèmes que d'éclaircir des questions, et il ne cherchait nullement à cacher la faiblesse du savoir sous des formes pompeuses et attrayantes..., c'était en tout point un de ces hommes dont on peut dire, lorsqu'ils viennent à succomber sans avoir rempli toute leur carrière, que la science et le pays ont fait une grande perte ». Un arrêté royal du 19 juillet 1856 avait accordé à Schayes la croix de chevalier de l'Ordre de Léopold. La liste de ses titres occuperait une colonne entière de la *Biographie nationale.* Il faisait partie de la plupart des sociétés scientifiques, historiques et littéraires du pays; de la Société des antiquaires de France, de l'Académie d'archéologie de Madrid, de vingt sociétés savantes d'Allemagne et des Pays-Bas. Collectionneur passionné, il s'était formé une bibliothèque importante et, à force de patience, avait pu

réunir de précieuses antiquités ainsi qu'une collection de dessins, de gravures, de lithographies ayant trait à l'histoire monumentale non seulement de la Belgique, mais de l'univers. Une partie de ses antiquités passa au Musée de l'État, sa collection de dessins au Cabinet des Estampes. Les livres et manuscrits, près de deux mille numéros, furent vendus, chez Heussner, à Bruxelles, les 9-15 mai 1857 : « Bibliothèque de savant et de travailleur », disait le catalogue, « les hommes d'étude y trouveront un choix considérable et les nombreux amis du défunt voudront posséder quelque souvenir d'un homme dont les qualités du cœur peuvent être vantées autant que le savoir ».

Revue d'histoire et d'archéologie, 1855, t. I, p. 1 (Notice biographique, par C. Ruelens, avec portrait). — *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 1859, p. 216 (Discours prononcé aux funérailles de A.-G.-B. Schayes, par le baron Kervyn de Lettenhove). — *Annuaire de l'Académie, etc.*, 1860, p. 139 (Notice sur Antoine-Guill.-Bernard Schayes, par Renier Chalon, avec portrait gravé par J. Delboëte). — *Bibliographie nationale*, t. III, p. 374. — Piron, *Levens beschrijving*. — Frederiks et Van den Branden, *Biographisch Woordenboek*. — *Bulletin du bibliophile belge*, t. XV, p. 33. — La liste des œuvres de Schayes figure dans la *Bibliographie nationale*. — Son buste, modelé par Van den Kerckhove, fut exposé en 1857.

SCHOT (Conrad), peintre, né à Bruxelles en 1527, mort dans la seconde moitié du XVIe siècle. Il était fils de Jean, commis à la recette des orphelins de la ville, et, après avoir reçu sous divers maîtres une assez sérieuse instruction, débuta lui-même comme scribe. Son nom nous est révélé par une mention incidente de Pinchart, utilisant une source dont le savant archiviste promettait de faire plus ample usage, mais que les circonstances ne lui permirent pas d'utiliser. La pièce existe parmi ses notes appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque royale; elle est fort intéressante et nous procure des informations, non seulement sur Conrad Schot, mais sur d'autres artistes. Du contexte semble résulter, selon Pinchart, que Conrad ayant eu des démêlés avec son frère Jean et l'épouse de celui-ci, une enquête fut faite par le procureur général de Borms en décembre 1553. On serait, au contraire, tenté de conclure que le peintre était lui-même mis en cause, le mémoire que nous avons sous les yeux ressemblant fort à une justification. Il entre dans des détails très précis sur la conduite du jeune homme depuis ses premiers pas dans la vie; nous parle de son engagement auprès d'un échevin de Bergen-op-Zoom, un sieur de Watersdyk, et des excellents services qu'il fut à même de rendre à ce patron; de sa vocation artistique, d'abord combattue par son père; de sa mise en apprentissage durant l'espace de quatre années chez un peintre italien, « Jean-Baptiste », habitant à Bruxelles la rue Haute. Ce maître, que nous avons trouvé mentionné encore ailleurs, ne semble avoir laissé aucune trace. Son nom patronymique est inconnu. Devenu vieux et la fortune lui ayant souri, il cessa de peindre et se retira à Lierre, auprès du seigneur de Carlos, Jean van der Noot. Schot, restant à Bruxelles, eut l'avantage de pouvoir se faire admettre chez le fameux portraitiste Ant. Mor (voir ce nom). « Maître Antoine, au service du prince d'Espagne » (l'infant Philippe), dit le mémoire, « est également peintre de

Mgr l'évêque d'Arras (le futur cardinal Granvelle), et chaque jour, et du matin au soir, Conrad hantait les appartements du dit évêque d'Arras et journellement aussi avait accès à son hôtel. En la compagnie de son maître, il a fréquenté aussi les appartements du prince d'Espagne, tant que dura le séjour de celui-ci à Bruxelles. Diverses fois même le prince s'est adressé à Conrad, chargé de la garde de ses bagues, de ses chaînes, de ses joyaux, de ses riches costumes ». Ayant dû, par ordre de Marie de Hongrie, se rendre en Portugal, Ant. Mor fit des instances auprès de son élève pour l'emmener dans ce voyage. L'offre fut déclinée par suite de l'opposition du père de Schot. Sous la date du 14 novembre 1553, Mor fait en faveur de son ancien élève une déclaration des plus formelles. Pinchart en avait recueilli le texte, ainsi conçu [1] : « A tous et à chacun soit certifié que maître Antoine Mor, natif d'Utrecht, habitant la ville de Bruxelles, peintre de Sa Majesté Impériale, que Conrad Schot, de Bruxelles, a séjourné chez lui l'espace d'un an et demi environ pour s'initier à la peinture; qu'il a toujours été de bonne fâme et, en ma compagnie, a hanté journellement la Cour de Sa Majesté Impériale, les appartements du prince d'Espagne et de Mgr d'Arras, également des grandes et nobles maisons; qu'il s'est toujours conduit d'une manière honorable, agissant envers tous comme il sied à un bon compagnon; que jamais il n'a été articulé à sa charge rien qui soit contraire à l'honneur et à la vertu, ce que le prédit maître Antoine se déclare prêt à confirmer sous serment. En foi de quoi, j'appose ici mon seing habituel, le 14 novembre de l'an de grâce 1558. ANTOINE MOR. » Au départ du signataire de cette pièce, Schot avait pris pour maître Jean Maes, désigné par le mémoire comme son principal auxiliaire. Successivement à Malines et à Anvers, les deux artistes se virent, semble-t-il, chargés de travaux pour les personnages les plus considérables. A Anvers, notamment chez l'ambassadeur d'Angleterre, ils créèrent un portrait du roi Édouard VI, peut-être la figure en pied acquise par le Louvre à la vente Secrétan, et exposé sous le nom de Mor. Le jour même où celui-ci faisait sa déclaration en faveur de Schot, Jean Maes, désigné comme bourgeois de Malines, faisait par-devant le magistrat de cette ville une affirmation de même portée. Après trois années passées chez ce maître, Schot déclare s'être séparé de lui pour aller habiter chez son frère et sa belle-sœur. Pinchart n'a point indiqué la source où furent puisées ses informations. Une annotation de sa main dit que Schot avait pour beau-frère l'orfèvre Jacques Coygnet, d'Anvers, fixé à Malines, et qu'il eut pour élève son neveu Hans Broyaerts, de Bruxelles, fils de Luc et de Marguerite « Schots ».

Conrad Schot est inconnu dans l'histoire de l'art. Nous n'avons relevé son affiliation ni à la Gilde des peintres d'Anvers, ni à celle de Malines. Aucune œuvre de son pinceau n'apparaît dans les Galeries. On est donc fondé à

---

[1] L'original est en flamand, comme le mémoire de Schot.

croire que ses productions se confondent avec celles d'autres artistes, peut-être Ant. Mor, dont probablement il adopta la manière.

Alex. Pinchart, *Archives des arts, sciences et lettres*, t. III, p. 201. — Bibliothèque royale, section des ins. fonds Pinchart. — Henri Hymans, *Antonio Moro, son œuvre et son temps*, pp. 35 et suiv. Bruxelles, 1910.

SCHUT (Corneille), voir aussi **Cean BERMUDEZ**, neveu de Corneille, lequel habita Madrid, fils de Pedro, ingénieur du roi Philippe IV. Le père et le fils vinrent s'établir à Séville et depuis 1660 figurent parmi les artistes sévillans. D'après les manuscrits originaux de l'érudit sévillan Antonio Gomez Aceves *(Bibliothèque de la Société économique des Amis du pays)*, on apprend :

Il naquit à Anvers en 1644 et épousa à Séville doña Augustina Tello de Menesses. Habita pendant un grand nombre d'années la rue du Tiro, paroisse de Saint-Ildephonse. Eut entre autres enfants doña Luisa, mariée le 29 juillet 1692, doña Josepha, mariée le 26 décembre 1700. Un des témoins fut le peintre Pedro-José de Arce. Il mourut à Séville en 1684, non en 1676, comme le dit Bermudez. Dans le livre des chartes et professions des religieuses de Sainte-Paule et dans l'aquarelle des vœux de doña Petronila de San Miguel, nous voyons la date de 1682 et la signature *C. Schutt, pincit f.* Cette miniature appartient à M. J. Gestoso y Perez qui la décrit.

Il mourut dans le laps des huit années écoulées entre 1682 et 1690, année dans laquelle eut lieu le décès de sa veuve. Schut mourut peut-être hors de Séville, son acte de décès n'étant pas dans le livre des décès de la paroisse.

En 1660, B.-Est. Murillo fonde l'Académie de Séville. La première séance eut lieu le 11 janvier 1660 en présence des principaux peintres de la ville. Elle devait être dirigée par deux présidents qui exerçaient hebdomadairement leurs fonctions. Ce furent d'abord Murillo et Francisco de Herrera. Les conseillers don Sébastien de Llanos y Valdes et Pedro-Honorio de Paluccia, et procureur Corneille Schut. Le 25 novembre 1663 il fut élu consul pour quatre années et le 30 octobre 1667 il fut honoré d'une nouvelle élection, enfin président de 1660 à 1674.

Cean Bermudez parle de sa générosité : « Aucun ne fut plus généreux que Schut. Il envoya à plusieurs reprises, au syndic, du charbon, de l'huile et d'autres denrées nécessaires; pendant plusieurs saisons paya le salaire du modèle vivant ».

Il fit cadeau à l'Académie d'une image de Notre-Dame de la Soledad et de deux vases « de hauteur ». « Son vote », dit Cean Bermudez, « était décisif dans les séances par sa prudence et la sagesse avec laquelle il déterminait les questions; et comme preuve de son assiduité, de son zèle et de l'intérêt qu'il portait à cet établissement, il fut le seul qui resta quand il fut dissous ».

Pas de ses tableaux dans les églises de Séville. Cean cite seulement une *Conception*, laquelle se trouvait, de son temps, placée dans l'arc de la Porte de Carmona. Cette porte monumentale fut détruite en 1868. Le tableau a disparu.

Cean possédait de ses dessins à la plume, touchés à l'encre de Chine, « que l'on confond avec ceux de Murillo, et il y en a beaucoup attribués à celui-ci qui sont faits par Schut ».

Le colonel José Jacome possède une toile qui représente *Saint Jean l'Évangéliste,* de grandeur naturelle, assis sur des nuages, dans l'attitude de l'écrivain. Près de lui l'aigle symbolique qui soutient l'encrier de son bec. Sur le parchemin les mots : *In principia* (sic) *erat Verbum et Verbum erat apud Deum.* Signé : *An... 1660. Cornelio Schutt... fecit.* « Exagérant les ombres..., bon coloriste, à la manière de l'école sévillane, franc et spontané dans l'exécution et trop osé dans les raccourcis ».

Le Musée de Séville possède le portrait du R. P. Francisco de Bruselas, la signature Cornelio Schut et la date 1663 ou 1665. Le religieux apparaît assis, le bras droit sur une table chargée de livres et une large bande de papier qui contient l'inscription :

RDVS PTER DOMINICVS DE
BRVXELLIS ÆTATIS
SVA (*sic*) 63 Obiit 19 JA
NVARY ANO 1664
Cornelio Schutt pincit et f. 1665.

Si l'année de la signature est celle de 1665, le portrait a dû être fait de mémoire, ce qui ne paraît pas certain, à cause de la vivacité et du nerf que révèle la figure, et si, au contraire, il fut fait en 1663, une année avant la mort du religieux, alors l'inscription et la signature ont été ajoutées après le décès du modèle.

L'auteur a vu chez un marchand d'antiquités, deux petits tableaux mesurant $0^{m}60$ sur $0^{m}41$, sujets de l'histoire de *Caïn et Abel.* Cornelio Schutt, 1663.

Le marquis de Villamarta-Dorila possède un *Enfant Jésus* mesurant $0^{m}84$ de haut sur $0^{m}60$ de long, où se montre l'influence de Murillo « son maître ». Selon ses biographes, il se plaisait à peindre des sujets d'enfants.

Le marquis de Saint-Joseph de Serra, à Séville, possède un tableau de $1^{m}59$ de long sur $0^{m}71$ de haut, représentant la Vierge assise avec l'enfant Jésus debout, dans l'attitude de vouloir s'élancer par terre des bras de sa mère, pour prendre part aux danses et jeux d'un groupe de huit angelots. A l'angle supérieur de gauche, on voit un autre groupe d'anges qui, sur des nuages diaphanes, jouent d'instruments de musique; l'un d'eux feuillette un livre posé sur ses genoux. Le fond, un charmant paysage, est gaiement éclairé. Grande influence de Murillo. Très mauvaise copie de la *Vierge à la ronde d'anges* de Van Dyck.

Ces six tableaux, avec la belle aquarelle de l'acte de profession de la religieuse doña Petronila de San Miguel, datée par l'artiste de 1682, est tout ce que nous connaissons jusqu'ici de celui qui, dans son temps, dut être un peintre de crédit.

Quant à sa famille, nous avons trouvé seulement une procuration que lui conféra son frère Pierre, tailleur, lors d'un voyage qu'il devait faire en

Flandre, pour qu'il put tester en son nom, datée du 6 mars 1680. L'octroyant déclare que sa sœur Catalina de « Escut », femme de Pedro de Aguila, domiciliée à Séville, était sa débitrice de 200 pesos, qu'il lui avait prêtés, pour qu'elle pût payer son voyage de Flandre en Espagne.

A fait aussi des gravures bien exécutées. Une de la collection de don Rodrigo de Guirós mérite d'être mentionnée. Gravée sur cuir, elle porte un cartouche ovale orné de rocailles : au centre, le portrait à mi-corps d'une religieuse embrassant un crucifix, qu'elle soutient entre les mains. Tout autour elle porte cette légende : V. effigies v. servœ Dei sor. Franciscœ DOROTHÆ EXCALCIA TAR. ORD. PRÆDIC HISPALENSIVM FVNDATRICIS. OB. AN. MDCXXIII ÆT. LXIII (le texte de l'article dit 63).

Aux angles supérieurs, il y a deux écussons couronnés, soutenus par des enfants. Dans celui de gauche se trouvent sainte Justine et sainte Rufine avec la Giralda; dans l'autre, qui est le blason de la cité de Séville, saint Ferdinand, saint Isidore et sainte Léandre. Au pied, dans un cartouche, on lit (cursive) : *Vita tibi bibitur Christi cum Sanguine, Virgo : Quam bibis assidue, vita perennis erit.* De chaque côté, deux figures : la Pénitence (à gauche) et l'Oraison (à droite), celle-ci tenant une clé et un encensoir. On voit à l'angle inférieur de gauche, la signature de *C. Schutt f. Hispul.*

Cette gravure, de la collection J. Gestoso y Perez, est vraiment très remarquable. La carmélite, vue de profil, la bouche sur le crucifix qu'elle tient des deux mains, est pleine de caractère, et le travail, où l'eau-forte est habilement mêlée au burin, est d'un artiste tout à fait distingué. (Voir la *Reproduction des Arts anciens de Flandre.*)

Tableaux mentionnés par M. Gestoso y Perez comme ayant fait partie de collections sévillanes, mais qu'il n'a pas rencontrés. Ils sont cités par I. Amador de los Rios : *Sevilla pinteresca o descripcion de sus mas celebres monumentos artisticos.* Sevilla, Alvarez, 1844, 1 vol. in-4°.

Collection de don Julian Williams : *Saint Jean Enfant.*

Collection de don José Saenz : *Saint Jean-Baptiste,* à mi-corps, de grandeur naturelle.

Collection de don Jorge Diez Martinez. De ce laborieux contemporain de Murillo, ledit collectionneur possède trois toiles, parmi lesquelles se trouve la plus brillante, ou du moins une de ses plus brillantes productions. Elle représente *Sainte Rose, Saint François de Paul,* la *Conception* et deux *Enfants Jésus.* Les deux premières toiles sont exécutées avec une vive intelligence et l'on y note des efforts très louables, pour suivre les traces de Murillo. La troisième, c'est-à-dire la *Conception,* est une œuvre bien supérieure à toutes les autres et à tout ce que nous avons vu de cet artiste, à Séville et en dehors. L'image de la Vierge est gracieuse, gentille et noble : sur son visage brillent la pureté des anges et la candeur de l'innocence. Le dessin est très beau et très correct... Il est bien déplorable que les teintes obscures soient si répandues dans toute la toile et contribuent ainsi à lui

donner un ton peu sympathique. Sans ces défauts de grande importance, nous n'hésiterions pas à considérer ce tableau comme un chef-d'œuvre.

Collection de don José Suarez de Urbina : un *Saint Jean Enfant.*

Collection de don José Maria d'Olmado : un enfant représentant *Saint Jean,* n'est certainement pas une de ses meilleures productions. Il est cependant peint avec aisance et un bon coloris.

J. Gestoso y Perez, *Notice historique et biographique des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Séville depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe* (*Les Arts anciens des Flandres,* t. IV, pp. 142-147).

Dernière biographie faite par M. Hymans en décembre 1911. — Trouvée après décès.

Biographie Nationale

Séance du Comité du 1er février 1912.

En ouvrant la séance, M. Ferdinand Van der Haeghen, secrétaire, fait part du décès du Président.

« M. Hymans », dit-il, « dirigeait nos séances avec toute l'autorité de son savoir, avec une expérience mûrie dans de nombreuses Commissions scientifiques comme à la Bibliothèque royale, et il y déployait cette aménité cordiale, ce tact exceptionnel qui le faisaient non seulement respecter, mais encore aimer de tous ceux qui l'approchaient.

» Il avait bien voulu assumer, depuis de nombreuses années, la tâche importante, mais souvent fastidieuse, de membre du Comité de revision; plus d'une notice a été complétée ou améliorée grâce aux indications de son inépuisable érudition. Enfin M. Hymans était un collaborateur des plus précieux pour tout ce qui touchait à l'histoire de l'art. Ses articles sur les personnalités artistiques comptent parmi les meilleurs du dictionnaire national. Si ses biographies de célébrités de l'école belge, Cels, Jordaens, Van Mander, les Pourbus parmi les anciens, Madou, Navez parmi les modernes, sont des modèles d'exactitude et de sobriété, ses notices consacrées à des personnages secondaires n'offrent pas moins d'intérêt; elles étaient, de sa part, l'objet de soins attentifs, de recherches consciencieuses, et il n'en est guère qui ne révèlent des détails inédits. Vous pouvez juger de l'importance de la collaboration de M. Hymans par le nombre de ses notices : celui-ci s'élève à plus de deux cent cinquante. La mort de M. Hymans est pour la *Biographie* un coup des plus pénibles, et elle crée un vide qu'il sera difficile de combler. »

La séance est levée en signe de deuil.

BIOGRAPHIES D'ARTISTES

parues dans

L'ART FLAMAND ET FRANÇAIS D'ANVERS

et

dans différentes publications du pays et de l'étranger,

et biographies d'artistes

recueillies dans les notes de M. Hymans.

ALIAMET [1], graveur, mort à Pékin en 1768.

ATTIRET (Jean-Denis), peintre, mort à Pékin en 1768. Très grandes estampes gravées des victoires de l'Empereur.

Une phase de l'histoire de l'art en Chine [2]. — Bien que de date récente, nos données sur l'art japonais mettent assez précisément en lumière une école illustrée par des maîtres de sérieuse valeur, dont la filiation est établie et dont l'influence déjà n'est pas sans se traduire dans l'art contemporain de l'Europe.

Il s'en faut que nos connaissances, sur ce qui touche la Chine, soient arrivées à un égal degré d'avancement. On pourrait dire même que l'admiration légitime accordée à ses créations, accuse mieux notre ignorance sous ce rapport.

Si puissant qu'ait été, dès le moyen âge, le prestige exercé sur l'Occident par les choses de ce vaste et mystérieux empire, notre curiosité demeure jusqu'à ce jour inassouvie en ce qui relève de son art : ces multiples et charmants objets qui peuplent les collections et que se disputent à prix d'or les amateurs.

Faute de mieux, non sans raison peut-être, on se résigne à ne voir dans les bronzes, les porcelaines, les jades, les laques, les incrustations et les tissus, si merveilleusement travaillés de la Chine, que des produits d'ordre industriel, répétés d'âge en âge, avec une uniformité presque lassante.

Cependant il y a, pour l'œil exercé, une sélection à faire, et à travers l'exécution, même avilie, persiste un principe qui est bien l'art au sens élevé du mot, dont malheureusement le domaine reste dérobé à notre investigation.

Être artiste en Chine est chose si opposée aux vues que nous nous formons en Europe de chose similaire, que tout rapprochement paraît impossible. Ce qui n'empêche qu'en plus d'une façon, les Chinois nous donnent des exemples de goût.

---

(1) Voir sur cet habile graveur l'importante étude de M. Delignière, président de la Société d'Émulation d'Abbeville. Paris, Rapilly, 1896.

(2) Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 1898.

Comment s'est faite là-bas, dans l'Extrême-Orient, aux grandes époques, l'éducation de l'artiste; comment se poursuit-elle de nos jours? Mystère.

Mais, en savons-nous davantage en ce qui concerne l'art de notre propre pays au XVe, voire au XVIe siècle, époque de si vive splendeur pour notre école?

En Chine l'art nous apparaît comme entravé dans son essor normal, comme paralysé dans son évolution par des conventions, moins rigoureuses, à la vérité, que celles que nous révèlent les historiens aux époques de la grande puissance de l'Égypte, mais avec des résultats analogues.

La Chine est, par excellence, le pays de l'immobilisme, et s'il paraît acceptable qu'elle ait pratiqué avant nous l'imprimerie, usé de la poudre à canon et connu même la boussole, cela ne revient point à dire que la science ne soit restée chez elle à l'état rudimentaire et cela, précisément, parce que, enchaînée à tout un ensemble de traditions, elle a repoussé jalousement tout contact avec l'Occident, d'où seul pouvait venir pour elle le progrès.

Dans le domaine de l'art il n'en est dès lors que plus surprenant de voir le Céleste-Empire, à un moment de son histoire, compter des peintres européens, chose dont la connaissance ne constitue point, assurément, une révélation, mais n'est pas cependant à ce point répandue qu'on ne puisse lui consacrer encore avec intérêt quelques pages, d'autant plus qu'elles vont permettre d'établir la nature des obstacles auxquels se heurte, depuis des siècles, le progrès indéfini de l'art chez les Chinois et lui imprime sa physionomie caractéristique.

L'antiquité, tout comme les temps modernes, nous montre des souverains qu'une protection éclairée des arts, l'occasion fournie à certains de ses représentants fameux de se signaler dans la plénitude de leurs moyens, rend souvent plus célèbres que l'éclat de leur règne, dont tout au moins le règne emprunte une splendeur spéciale à cette protection.

N'est-ce pas chose intéressante, et à coup sur peu prévue, d'en voir la liste s'enrichir des noms de quelques monarques asiatiques, de rencontrer parmi eux des princes ayant dans leurs rapports avec les artistes abdiqué la solennité du pouvoir, condescendu à n'être vis-à-vis d'eux que de simples mortels?

Comme l'observe M. d'Escayrac de Lauture [1], un des écrivains à qui nous sommes redevables de précieuses informations sur la Chine : « Les souverains absolus, durs aux peuples qu'ils régissent, exclusifs à l'égard des nations étrangères qui pourraient devenir un exemple, accueillent habituellement bien des étrangers isolés, voyageurs ou suppliants; les despotes aiment à s'en entourer. Ils trouvent un gage de sécurité de plus dans l'impopularité qui peut atteindre ces hôtes et les contraint à se serrer de plus en plus autour du trône qui les protège ».

---

(1) *La Chine et les Chinois*. Paris, 1878, p. 66.

C'est bien là le secret du rôle joué en Chine pour ceux d'entre les missionnaires chrétiens que leurs connaissances en astronomie, en mécanique, en physique réussirent à faire admettre auprès des empereurs. Il en fut particulièrement ainsi des peintres appelés, au cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, à travailler aux côtés des fameux Kang-Hi et Kien-Long, passionnés pour les arts et célèbres dans l'histoire du Céleste-Empire.

A la vérité, qu'il fût question d'astronomie ou de peinture, les Européens que les empereurs attachaient à leur personne coopéraient simplement à leurs menus plaisirs. Préposés à la réparation et au réglage des montres et des pendules, ils pouvaient se voir, du jour au lendemain, appelés à confectionner des automates, à accomplir d'autres tours de force similaires.

L'empereur voit sur une estampe d'origine européenne la représentation d'un jet d'eau; c'est pour lui chose nouvelle et frappante; aussitôt un missionnaire est mis en réquisition pour lui exécuter un travail du genre. Un autre lui confectionnera des objets en verre et des curiosités du même ordre. En un mot, aux yeux de ces potentats, l'Européen doit tout savoir, être apte à tout entreprendre. Une lettre de P. Cibot, écrite en 1777 (1), nous dit que Kien-Long proclame très haut que, en matière d'astronomie et de peinture, les Chinois sont des enfants à côté des Occidentaux.

Appliqué à la peinture, le mot acquiert une signification spéciale. Ce que nous savons de l'art chinois ne tolère avec celui des écoles européennes qu'un rapport lointain. A peine songe-t-on même à le comparer à l'art japonais, si hautement prisé en Europe depuis quelque trente années qu'on se livre à son étude.

Le rôle assigné à ses peintres par l'empereur dénote que, tout en proclamant leur supériorité, il attend d'eux, à l'exemple des princes du moyen âge dans leurs rapports avec les artistes, des travaux de nature infime : éventails, écrans et parasols, quitte à leur imposer ensuite des sujets d'ordre plus relevé, mais toujours en exigeant des sacrifices assez notables pour que, en dernière analyse, le peintre européen subisse une transformation radicale, fasse totalement abandon de sa personnalité comme de ses préférences.

« Dès le jour où j'arrivai », écrit le père Dutartre, « il fallut devenir chinois dans les formes. J'en pris l'habit et le nom, car les Chinois ne sauraient seulement prononcer ceux que nous apportons d'Europe. Le mien est Tan-Chan-Hien. Pour ce qui est de l'usage et des manières de cet empire, il faut se refondre depuis les pieds jusqu'à la tête pour faire d'un Européen un parfait Chinois ».

Ainsi des peintres.

Il y a quelques années, le hasard me mit entre les mains un rouleau de très grandes estampes, excellemment gravées en France sous la direction de Cochin, et représentant des scènes tour à tour triomphales et guerrières de la Chine. Les pièces étaient dépourvues de titres, souvent de noms d'auteurs.

---

(1) *Lettres édifiantes et curieuses écrites des Missions étrangères.*

La surprenante exactitude des éléments constitutifs de l'ensemble : personnages, animaux, fabriques et paysages, ne permettait point de douter qu'on se trouvât en présence de scènes où la réalité revendiquait une part plus large que la fantaisie et dont, indubitablement, les auteurs, si les planches étaient gravées et imprimées en Europe, avaient été à même de se renseigner à bonne source sur la Chine et les Chinois.

Chose plus digne de remarque, le style de ces compositions offrait un curieux mélange du goût européen et chinois. A la minutie du détail, faite pour plaire à l'un, s'alliait une conception d'ensemble absolument exigée par l'autre. Tandis que la perspective linéaire était sans défaut, la perspective aérienne (j'entends la dégradation des teintes par l'éloignement) paraissait avoir été exclue de parti pris. Il y avait là, en somme, un sacrifice évident aux vues chinoises.

Du reste, des épisodes divers devant être réunis dans un même cadre, le point de vue était pris de très haut, sans que pour cela il y eût déformation ou confusion des lignes.

Investigations faites, je sus bientôt que les planches, entreprises à Paris sous la direction de Cochin par des graveurs expérimentés : Le Bas, Aliamet, Delaunay, Prévost, Née, Choffard, Masquelier, Saint-Aubin, prennent rang parmi les curiosités iconographiques.

Les noms des peintres inscrits au bas des compositions étaient sans retentissement, mais la voie était ouverte aux recherches et je ne tardai point à me trouver en possession d'un faisceau de faits permettant de reconstituer une phase imprévue, vraiment intéressante de l'histoire de la peinture dans ces lointaines contrées. Je la résume brièvement.

Des dates et des noms inscrits au bas de nos estampes, il résulte que les créations reproduites ont vu le jour en 1765 et 1766 et qu'elles ont pour auteurs respectifs Ignace Sichelbarth, jésuite, originaire de la Bohême, Jean Damascène, frère Augustin, natif de Rome, Joseph Castiglioni, frère de la mission portugaise, Italien de naissance, à ce qu'il semble, enfin Jean Denis Attiret, de la mission française, natif de Dôle, dans le Jura, dont l'affiliation aux jésuites eut lieu à une époque assez avancée de sa carrière, alors que, déjà, il s'était fait par son pinceau une certaine renommée. Sichelbarth, Castiglioni et Attiret furent simultanément très en faveur; le second prit rang parmi les mandarins, honneur décliné avec énergie par le dernier, au risque d'encourir la disgrâce de l'empereur.

Quelques pères de la mission française parlent de l'empereur Kien-Long en des termes chaleureux. Dans une lettre du père Cibot nous lisons qu'à peine monté sur le trône il s'attacha au frère Castiglioni, dont il aimait à se dire l'élève, et que peu de jours de son deuil — les empereurs portent trois ans le deuil de leurs prédécesseurs — s'écoulaient sans qu'il passât en sa société plusieurs heures [1].

---

[1] *Lettres édifiantes, etc.*, t. XXIV, p. 238.

Pour la religion, cette bienveillance fut d'un médiocre profit. Au service de l'empereur, ses représentants étaient les jouets de la volonté du souverain, et la considération qui les environnait n'empêchait point les persécutions de fondre sur les missionnaires et leurs néophytes.

« Depuis que les missionnaires sont établis ici », écrit en 1754 le père Amiot, « il n'y a eu aucun empereur qui ait plus profité de leurs services que l'empereur régnant, et il n'y en a eu aucun qui les ait plus maltraités et qui ait porté de plus foudroyants arrêts contre la sainte religion qu'ils professent. C'est pour lui complaire néanmoins que feu le père Chalier inventa la fameuse horloge des veilles, ouvrage qui, en Europe même, passerait pour une merveille ou tout au moins pour un chef-d'œuvre de l'art; que le père Benoît exécuta, il y a quelques années, la célèbre machine du Val de Saint-Pierre, pour fournir aux plus variés et aux plus agréables jets d'eau qui embellissent les environs de la maison européenne bâtie sur le dessin et sous la direction du frère Castiglione; que le frère Brassard a fait, en genre de verrerie, des ouvrages du meilleur goût et de la plus difficile exécution, ouvrages qui brillent aujourd'hui dans la salle du trône avec ce qui est venu de plus beau de France et d'Angleterre; c'est pour lui complaire encore et pour obéir à ses ordres que le frère Thibault vient de finir heureusement un lion automate, qui fait une centaine de pas comme les bêtes ordinaires et qui cache dans son sein tous les ressorts qui le font mouvoir. Il est étonnant qu'avec les seuls principes de l'horlogerie la plus commune, ce cher frère ait pu, de lui-même, inventer et combiner tout l'artifice d'une machine qui renferme tout ce qu'il y a de plus relevé dans la mécanique. J'en parle pour l'avoir vue et pour l'avoir fait marcher dans le palais même, avant qu'elle eût reçu sa perfection. C'est également pour capter sa bienveillance que le R. P. Sigismond, missionnaire de la propagande, a entrepris un autre automate, qui doit être de figure humaine et qui doit marcher à la manière ordinaire des hommes.

» Si ce Révérend Père réussit, comme il y a lieu de l'espérer de son génie et de son talent pour ces sortes de choses, il est très probable que l'empereur lui ordonnera de douer son automate des autres facultés animales : tu l'as fait marcher, lui dira-t-il, tu peux bien le faire parler. Dès qu'il a donné ses ordres, il faut que tout se fasse et rien ne doit être impossible. A force de s'entendre donner le titre pompeux de Fils du Ciel, il se persuade qu'il en est quelque chose, et donnant à ce beau nom une signification plus étendue que celle qu'on lui attribue ordinairement, il n'est pas éloigné de croire qu'il doit participer à la puissance céleste. Il n'est sorte de proposition à laquelle on ne doive s'attendre de sa part. Aucun talent n'est à négliger de la part de ceux qui sont à son service, parce que lorsqu'on s'y attend le moins on est appelé ou pour une chose ou pour une autre. Les goûts de ce prince varient pour ainsi dire comme les saisons. Il a été pour la musique et pour les jets d'eau, il est aujourd'hui pour les machines et pour les bâtiments. Il n'est guère que la peinture pour laquelle son inclination n'ait pas encore changé.

Les mêmes goûts peuvent lui revenir et nous devons toujours nous tenir sur nos gardes pour n'être pas pris au dépourvu [1] ».

Dans une autre lettre, le même père écrit : « Il faut être en Chine et y être pour la gloire de Dieu, pour venir à bout d'exécuter tout ce qu'on y fait. Ceux parmi nos habiles artistes d'Europe qui ont des fantaisies et qui ne veulent travailler qu'à leur manière et dans le temps qu'il leur plaît, devraient venir passer ici quelque temps. Ils seraient à coup sûr guéris radicalement de tous leurs caprices, après quelques mois de noviciat à la Cour de Pékin ».

Ce qu'il en coûta aux peintres d'efforts pour satisfaire aux exigences impériales quand il s'agit de créer les vastes compositions qui nous sont révélées par nos estampes, on le devine en présence de ce que nous savons de la manière dont l'empereur entendait être obéi.

En 1754, Kien-Long, accompagné d'une puissante escorte, se met en route pour la Tartarie où il va recevoir la soumission des tribus nouvellement soumises à son autorité. Le frère Attiret respire; il commencera une retraite pieuse. C'est compter sans la volonté du maître. Dès 4 heures du matin, voilà qu'accourt à franc étrier le grand échanson avec ordre de l'enlever; avant trois jours, l'empereur ordonne qu'il soit près de lui. L'émissaire offre au religieux son propre cheval et jusqu'à ses propres vêtements, tout, mais il faut partir. A peine le frère a-t-il le temps de rassembler son attirail de peinture et le voilà courant bride abattue vers la Tartarie.

Passons sur les détails du voyage. Sitôt l'artiste arrivé, on le met à l'œuvre : il faudra retracer les scènes qui se dérouleront sous ses yeux; le jour même l'empereur entend voir les esquisses!

Hen-hao! très bien, répète-t-il, à chaque nouvel échantillon du talent de son peintre exténué, à peine en état de tenir le pinceau et qui finit par succomber à la tâche. Aussitôt les médecins de l'empereur d'accourir; chaque jour des mandarins apportent au frère les mets de la table impériale; Kien-Long vient en personne s'assurer de l'état du malade et donne l'ordre qu'on l'installe dans la salle du trône, à la mortification des courtisans cérémonieux. A peine rétabli, il fera le portrait de l'empereur. La toile manque; n'importe, on en fera chercher. Enfin, le voici à l'œuvre.

Attiret n'a point jusqu'alors été admis à peindre le Fils du Ciel. Tandis qu'il trace sa première esquisse, un eunuque de la suite, placé derrière le prince, fait de grands gestes. Il porte les deux mains à la tête, puis les en éloigne et du doigt montre le souverain. Cela signifie que Kien-Long, plus grand que les humains, entend que sa face soit plus forte que la leur. Le frère Attiret suit l'indication et son modèle est ravi [2]. Du même coup nous voici éclairés sur la raison pour laquelle, dans nos compositions d'ensemble, de quelque endroit qu'on l'aperçoive, l'empereur se signalera par une disproportion choquante au milieu de son entourage.

---

(1) *Lettres édifiantes, etc.*, t. XXIII.

(2) *Ibid.*, p. 340.

Du reste, plein de prévenance pour son peintre, *il l'invite à travailler assis,* faveur insigne, nul n'étant admis en présence du Fils du Ciel sans se tenir debout ou agenouillé.

Mais Kien-Long n'est pas seulement amateur d'art, il se pique, comme feu Nasr-ed-Dine, d'être lui-même artiste. Il se met en tête de peindre un Tartare à cheval, chassant le tigre. Attiret est requis de lui donner le trait de la scène et, quand le maître l'abandonnera, de la pousser jusqu'à son entier achèvement.

« Bien qu'il ne jouit pas alors d'une fort bonne santé », dit le père Amiot, à qui sont empruntés ces détails, « le frère Attiret était obligé néanmoins de peindre du matin au soir sans se procurer d'autre repos que celui des repas — ils duraient un quart d'heure à peine! — et de la nuit; encore était-il obligé de prendre souvent sur son sommeil pour combiner à part soi les différents arrangements de ses peintures ».

En rentrant à la mission il n'était plus que l'ombre de lui-même : pâle, amaigri, brisé, se traînant, Qui s'en étonnera?

« Tant que dura la guerre entre les Éleuths et les autres Tartares, leurs alliés, — il s'agit ici des scènes retracées par nos estampes, — dès que les troupes de l'empereur remportaient quelque victoire, prenaient quelque ville, soumettaient quelque horde, aussitôt ordre aux peintres d'en faire la représentation [1] ».

Ceux d'entre les officiers qui avaient le plus de part à ce qui venait de se passer étaient choisis pour figurer en peinture, comme ils l'avaient fait dans la réalité. Mais comment peindre des modèles qui n'étaient pas présents, qu'on n'a jamais vus, et dont par conséquent on ne peut se former une idée suffisante pour les représenter du moins à peu près? « Ce qu'on regarderait partout ailleurs comme moralement impossible, ne souffre ici aucune difficulté », dit le père Amiot. « Ceux qui devaient servir de modèles étaient absents; ils étaient quelquefois dans des endroits éloignés de la capitale de plus de huit cents lieux de chemin ; n'importe, on les mandait à la Cour et ils s'y rendaient avec cette célérité dont seuls les Tartares sont capables ». Le jour même de leur arrivée, ils étaient admis en présence; l'empereur les interrogeait sur ce qu'il voulait savoir, faisait faire leurs portraits et les renvoyait aussitôt à l'armée.

Il en était procédé de même à l'égard des prisonniers de marque. Tous ces portraits étaient autant d'études que l'on faisait servir ensuite pour les compositions où devaient entrer les personnages. Chaque peintre, en l'espace de quelques heures, avait à faire trois et quatre portraits

Le goût prononcé de l'empereur pour la peinture s'étendit aux courtisans d'abord, ensuite à la ville. Le père Amiot affirme qu'il se forma deux écoles, l'une ayant pour chef le frère Castiglioni, l'autre le frère Attiret. L'œuvre de

---

(1) *Journal des Savants*. Paris. 1781 p. 416.

ce dernier, aussi bien en tableaux qu'en portraits, semble avoir atteint un chiffre fabuleux.

Il avait peint entre autres, pour l'empereur, une série de plafonds représentant le *Temple de la Gloire,* non celle des conquérants, mais celle qui résulte des services qu'on rend à l'humanité; également les *Saisons,* représentées surtout par des femmes, bien qu'il soit permis de se demander si durant tout son séjour en Chine le peintre eut l'occasion d'en apercevoir une seule, car elle ne sortent point.

Ces divers tableaux étaient déposés au palais où, semble-t-il, en dehors de ceux qu'une faveur spéciale appelait auprès de l'empereur, nul n'était admis à les considérer.

Le frère Attiret ne revit point l'Europe; il mourut à Pékin en 1768. On lui fit, aux frais de l'empereur, de splendides funérailles.

Depuis trois ans, par un décret du 13 juillet 1765, Kien-Long avait ordonné qu'il serait envoyé en France seize dessins représentant ses victoires dans les pays mahométans, pour être gravés par les plus habiles artistes.

Le décret était accompagné d'une lettre du frère Joseph Castiglioni, datée de Pékin et adressée au directeur des Arts avec les quatre premiers dessins. Le tout fut remis au marquis de Marigny, directeur de l'Académie royale, le 31 décembre 1766 (1). Les autres dessins suivirent. L'ouvrage fut entièrement achevé en 1774.

L'empereur tenait grandement à ce qu'aucune épreuve ne fût tirée en Europe, et le père Benoît qu'il prétendait charger de l'impression était fort empêché, quand arriva par bonheur un mémoire de Cochin disant que de vouloir tirer les planches ailleurs qu'en France était aller à un échec certain. On eut quelque peine à persuader l'empereur, mais, enfin, il se rendit aux raisons, exposées dans le mémoire de Cochin qu'avait traduit le père Benoît. Ordre fut alors donné de tirer de chaque planche deux cents exemplaires qui seraient envoyés en Chine avec les cuivres. En France, quelques épreuves, tirées sur un papier fabriqué exprès, nommé grand Louvois, furent remises à la famille royale et déposées à la bibliothèque du roi. On s'explique dès lors la grande rareté de ces planches, dont plus tard il fut donné par Helman des copies réduites (2).

---

(1) Voir l'avertissement placé en tête de l'ouvrage de Helman, reproduisant en petit les campagnes de l'empereur de la Chine.

(2) La rareté de ces estampes est telle que la promesse du marquis de Marigny d'en donner un exemplaire au peintre Attiret, le frère du jésuite, ne put être tenue par son successeur M. d'Angiviller. « Lorsque M. de Marigny vous fit espérer le don des estampes gravées d'après les dessins du père Attiret, votre frère, il avait lieu de croire que s'il restait en Europe quelques-unes de ces estampes, elles lui seraient remises pour en faire la distribution. Mais les choses ayant changé sous le ministère de M. l'abbé Terray, il m'est impossible de vous procurer la satisfaction à laquelle vous aspirez depuis tant d'années. Il faudrait vous adresser ou à M. le contrôleur général ou à la Compagnie des Indes. Mais comme il intéresse fort pour cette Compagnie qu'aucune de ces estampes ne reste en Europe (car l'empereur de la Chine l'a recommandé fortement), et il y irait peut-être pour

Pour longue que soit déjà cette communication, elle réclame le complément de quelque information contemporaine sur le rôle du frère Attiret et sur les conséquences de sa disparition.

Dans une lettre écrite au père Brassard par le père Vantavon, en 1769, je relève ce passage des plus intéressants pour notre sujet :

« Nous avons perdu en décembre 1768 le cher frère Attiret de notre province, après une longue maladie, accompagnée de circonstances bien capables d'exercer sa patience et qu'il a soufferte avec une grande résignation. Il a travaillé en qualité de peintre plus de vingt-cinq ans au palais. Cette dernière perte fait bien souhaiter l'arrivée de quelque nouveau peintre. L'empereur ne laisse pas ignorer qu'il en veut.

» J'observerai, puisque l'occasion se présente ici, qu'un peintre européen est, au commencement, bien embarrassé : il faut qu'il renonce à son goût et à ses idées sur bien des points, pour s'accommoder à celles du pays, et il n'y a pas moyen de faire autrement. Il faut même, tout habile qu'il puisse être, qu'il devienne apprenti à certains égards. Ici dans les tableaux on ne veut point d'ombres, ou si peu que rien; c'est à l'eau que se font presque toutes les peintures; très peu se font à l'huile. Les premières en ce genre qu'on présenta à l'empereur, furent faites, dit-on, sur des toiles et avec des couleurs mal préparées. Peu de temps après elles noircirent de façon à déplaire à l'empereur, qui n'en veut presque plus. Enfin il faut que les couleurs soient unies et les traits délicats comme dans une miniature. Je n'ajoute pas mille autres circonstances qui ne laissent pas d'exercer la patience d'un nouveau venu; mais le zèle doit faire passer au-dessus de tout. *L'arrivée d'un nouveau peintre serait d'autant plus nécessaire, qu'il n'en reste plus que deux, dont l'un, celui que l'empereur goûte le plus, le père Sichelbart, jésuite allemand, a eu cette année une attaque d'apoplexie qui ne lui a pas ôté, il est vrai, la faculté de travailler, mais qui l'a laissé dans un état à faire craindre tous les jours pour sa vie* ».

Cinq années s'écoulèrent sans qu'un nouveau peintre vint combler le vide laissé dans les rangs de la mission française par la disparition du frère Attiret. Ce fut à un Italien, le frère Pansi, qu'échut sa succession. A peine débarqué, au commencement de l'année 1773, il se vit appelé au palais.

Le nouveau venu ignorait la langue chinoise; le père Benoît dut lui servir d'interprète en même temps que d'introducteur.

Le récit des entrevues successives et des entretiens de ce dernier avec Kien-Long, offre un intérêt fort grand. Il importe d'en résumer quelques passages ([1]).

---

elle de se voir fermer les portes de cet empire, elle vous répondra sûrement qu'il n'en est point resté, et cela est fort probable. Je n'en ai point moi-même, moi qui ai donné les premiers ordres pour l'entreprise, ce qui probablement diminuera votre sensibilité sur cette privation ». Lettre de M. d'Angiviller reproduite par MM. Roger Portalis et Henri Beraldi dans les *Graveurs du XVIIIe siècle*, t. II, p. 392.

([1]) *Lettres édifiantes, etc.*, t. XXIV.

« Le 20 janvier », dit le père Benoît, « nous étant rendus de grand matin au palais, on nous mena dans une chambre à côté de l'appartement où était alors l'empereur. Peu après on vit venir un page de 27 à 28 ans, dont Sa Majesté voulait avoir le portrait. A peine le frère Pansi eut-il crayonné la première esquisse que l'empereur se l'étant fait apporter, fit dire en la renvoyant qu'il reconnaissait déjà les traits du jeune homme. Cette première ébauche étant finie, à mesure que le frère Pansi y appliquait des couleurs, Sa Majesté l'envoyait chercher et en la renvoyant, témoignait toujours un nouveau contentement et, faisait savoir ses intentions, surtout par rapport aux ombres, qu'on veut avoir en Chine plus claires qu'on ne les fait en Europe, parce qu'on ne les admet qu'autant qu'il faut pour relever les objets.

» Cependant l'ouvrage avançait et de temps en temps il fallait par ordre de l'empereur le lui apporter; car ici au moindre signal d'une volonté du prince, on observe rigoureusement la règle qui prescrit en Europe à la plupart des religieux de quitter tout ouvrage au moindre signal que leur donne l'obéissance. Le frère Pansi qui n'était pas accoutumé à travailler d'une manière si interrompue était très inquiet; il craignait que l'empereur, en voyant de temps en temps des traits qui n'étaient pas encore finis, ne regardât sa peinture comme un barbouillage. Je le rassurai, en lui disant que cela ne paraîtrait point tel à Sa Majesté, accoutumée qu'Elle est à voir les progrès des tableaux qu'Elle fait faire; qu'Elle en agissait ainsi à l'égard des frères Castiglione, Attiret et autres, dont plusieurs ouvrages ne seraient point désavoués par les plus habiles peintres de l'Europe.

» Nous revînmes au palais, selon nos ordres, le 26 janvier 1773; nous y trouvâmes les peintres chinois et les mandarins de peinture, avec lesquels on nous mena tous ensemble au *Kisiang-kong* (1). Il faut observer que dans tout ce qui est de l'intérieur du palais, qui que ce soit, fût-il prince du sang, ministre d'État, etc., personne, en un mot, ne peut y pénétrer, qu'il ne soit accompagné par des eunuques; et lorsqu'on est un certain nombre, comme nous étions alors, mandarins, peintres, domestiques, Européens, on les compte tous sans distinction, et un à un, en entrant et en sortant.

» Nous nous rendîmes ensuite au même lieu où le frère Pansi avait commencé à peindre le jeune page. Il en continuait le portrait, lorsque l'empereur, qui était de plus en plus content de son habileté, nous envoya dire qu'il fallait surseoir le portrait commencé, pour le venir peindre lui-même. Nous entrâmes aussitôt, le frère Pansi et moi, dans l'appartement de Sa Majesté, à qui nous fîmes d'abord notre cérémonie, qu'Elle ne nous permit pas d'achever; mais nous faisant aussitôt relever, Elle s'informa de l'âge et du pays du frère Pansi, de l'église où il demeurait, etc. Elle expliqua ensuite comment Elle voulait être peinte. En effet, le goût de la Chine veut les portraits en face et non un peu de biais comme on les fait en Europe. Il faut que les parties semblables des deux côtés du visage paraissent également dans le

(1) Le lieu où travaillaient les peintres.

portrait et qu'il n'y ait entre elles d'autre différence que celle que forment les ombres selon l'endroit d'où vient le jour, de sorte que le portrait doit toujours regarder le spectateur, d'où il arrive qu'il est ici plus difficile qu'ailleurs de réussir dans ce genre de peinture.

» Cependant l'empereur ayant fait la réflexion que par la multitude de ses occupations il lui serait difficile de nous retenir en sa présence tout le temps qui serait nécessaire pour l'exécution de son dessein, il dit que le frère Pansi n'aurait qu'à le peindre en particulier sur un de ses anciens portraits et qu'ensuite il ferait en sa présence les changements que le temps écoulé aurait apporté aux traits de son visage. J'en parlai au frère Pansi et de concert avec lui je dis au premier eunuque de la présence, que l'empereur en faisant l'honneur au frère Pansi de lui faire faire son portrait, il s'attendait qu'on le peignît tel qu'il est actuellement; que quelque ressemblants qu'on supposât les autres portraits, ils représentaient les traits de Sa Majesté tels qu'ils étaient alors, mais que l'âge et les circonstances occasionnent toujours quelque changement dans les traits du visage; et que si, en consultant un portrait déjà fait, on faisait aujourd'hui le portrait de l'empereur, il ressemblerait à Sa Majesté telle qu'elle était dans ce temps-là, mais non pas telle qu'elle est actuellement. Que quelques corrections qu'on fit dans la suite en présence de l'empereur et en consultant les traits actuels de son visage, malgré ces corrections, le portrait n'aurait pas cette certaine perfection qui dépend de l'ébauche primitive, où l'on a eu soin de prévoir les différents traits d'où dépend cette perfection ».

L'empereur se rend à ces réflexions. Il fait entrer le peintre et son interprète et s'adressant au père Benoît : « Je suis actuellement tout différent de ce que j'étais lorsque tu es arrivé ici, dit-il. Combien y a-t-il de temps? — Sire, il y a vingt-huit ans que je suis à Pékin, et vingt-six que j'eus l'honneur de parler pour la première fois à Votre Majesté? — Eh bien, tu dois te rappeler combien j'étais alors maigre et fluet, et n'est il pas vrai que si depuis ce temps-là tu ne m'avais point vu, tu ne pourrais me reconnaître, vu l'embonpoint où je suis? »

Le père Benoît, en parfait courtisan, ne manque pas de faire compliment à l'empereur sur l'état florissant de sa santé. « Ordinairement, à mesure qu'on approche de l'âge avancé, on sent ses forces et sa santé décroître. Au contraire les forces et la santé de Votre Majesté semblent grandir avec l'âge. C'est un bienfait de Dieu qui veut La conserver à ses peuples ».

L'empereur se met en pose et demande s'il pourra s'occuper de lecture, d'écriture, choses auxquelles le peintre consent, pourvu cependant que le visage reste toujours dans une telle position qu'on en puisse voir les traits. « Ne manque pas de m'avertir, dit l'empereur, quand il faudra que je change de situation ».

Le monarque était placé sur une estrade, assis à la tartare, les jambes croisées, sur un coussin de damas jaune, un autre coussin de même étoffe contre la muraille pour lui servir de dossier. Il était environné de petites tables sur lesquelles étaient déposés des pinceaux, de l'encre rouge et de la noire, des papiers, des volumes.

Sa robe, doublée de fourrure d'un prix inestimable, était de damas jaune semé de dragons à cinq ongles, lesquels, dit le père Benoît, sont pour les empereurs de la Chine ce que sont les fleurs de lis pour les rois de France. Nul autre que l'empereur n'a le droit de se servir du dragon à cinq griffes. L'habit de dessus de couleur violette descendait jusque sur l'estrade. Le bonnet de fourrure noire était surmonté d'une perle mesurant 14 lignes, soit environ 8 centimètres.

Pas une fois, au cours des longues séances qui furent consacrées à son portrait, Kien-Long ne s'appuya contre le coussin destiné à lui servir de dossier, ni ne s'accouda! Souvent lorsqu'il s'animait en parlant ou prenait à côté de lui quelque objet dont il avait besoin, il faisait des mouvements de la tête et des bras, mais jamais ne changea de situation.

Les pièces où se tient l'empereur sont complètement dépourvues de sièges. Si quelqu'un est autorisé à s'asseoir, c'est sur le parquet recouvert d'un tapis, à moins qu'il ne s'agisse d'un prince du sang ou d'un personnage de marque admis à prendre place sur l'estrade même de l'empereur.

Observons en passant que malgré le froid intense, la pièce était agréablement chauffée *par un calorifère* d'après la description qui nous en est fournie par le père Benoît, avec ce détail complémentaire, qu'on a envoyé en France une description complète de ce système de chauffage, généralement usité en Chine.

L'empereur fait approcher le peintre et l'invite à le considérer tout à son loisir. Tandis qu'il crayonne, la conversation s'engage; elle est des plus intéressantes et révèle en Kien-Long un esprit judicieux et réfléchi, avide d'informations sur les choses d'Europe. Son affabilité et la hauteur de ses jugements contrastent avec les persécutions qu'il ordonne ou tolère contre les chrétiens.

Nous apprenons que le frère Pansi était peintre séculier à Venise avant de venir en Chine où les jésuites eux-mêmes ont sollicité sa venue.

« Faut-il donc être religieux pour entreprendre le voyage, dit l'empereur. Si c'est un honnête homme, pourquoi feriez-vous difficulté pour vous intéresser à lui? »

A quoi le père Benoît répond que la mission ne saurait avoir d'autorité sur un laïc. Un peintre séculier, M. Gherardini et un verrier, également étranger à l'ordre, ont travaillé à la Cour, sous l'empereur Kang-Hi. Ils ont voulu, l'un comme l'autre, retourner en Europe.

L'empereur tient grandement à ce que le peintre soit avec lui complètement à l'aise et n'entend point qu'il s'abstienne de le rappeler à son rôle de modèle. « En causant comme nous faisons, dit-il au père Benoît, je crains que Pan-ting-Chang (nom chinois du frère Pansi) ne se sente troublé; ne vaudrait-il pas mieux que je me tusse? Et le père Benoît de répondre que le visage de l'empereur, pendant la conversation, a un air de bonté et de sérénité qui convient merveilleusement à son portrait. « Soit, dit l'empereur, causons donc ».

Tout cela est empreint d'une cordialité charmante, comme l'on voit.

Le sourcil gauche de l'empereur était interrompu par un espace vide. Comme le poil même du sourcil cachait la difformité, on n'y eut point pris garde et, en Europe, sans doute, se fut-on attaché à la dissimuler.

L'empereur ne l'entend point ainsi, encore que le père Benoît ait hâte de lui dire que sans avertissement, ni lui-même ni le peintre n'eussent constaté le défaut. « Eh bien, dit spirituellement l'empereur, qu'on peigne alors le défaut de telle manière qu'on ne le constate que si l'on est prévenu! »

« C'est mon portrait que l'on peint, reprend-il; je ne désire point qu'il soit flatté; si j'ai des défauts qu'on les rende; autrement ce ne serait plus mon portrait ».

Avouons que pareille manière de juger n'est déjà pas si courante en Europe, où il est presque sous-entendu qu'un portrait n'est ressemblant qu'à la condition d'être flatté.

Très certainement l'empereur était de ceux dont on peut dire avec le poète :

> Tel, qui hait à se voir peint en de faux portraits.
> Sans chagrin voit tracer ses véritables traits.

Ayant constaté que le peintre atténue ses rides, il en fait aussitôt la remarque.

« Elles paraissent si peu, objecte le père Benoît; le peintre à peine à s'en apercevoir.

» — Elles marquent peut-être moins que les tiennes, bien que je sois ton aîné »; puis, s'étant fait donner un miroir, « qu'est cela, dit-il, si ce ne sont des rides? Je ne veux pas qu'on me rajeunisse; à 60 ans passés, comment n'aurai-je pas de rides? »

Certes, le goût chinois a sa part dans cet amour de la précision; n'empêche que les vues de l'empereur fussent marquées au coin du bon sens et d'une véritable élévation de caractère.

Qu'au surplus le rôle des peintres européens n'était point commode en Chine, le père Benoît nous le prouve à toute évidence par cet exemple.

Le frère Attiret venant de peindre une fleur, le frère Castiglioni y ayant jeté les yeux, l'avertit aussitôt qu'il y avait une feuille de trop. « Va-t-on s'aviser par hasard de compter les feuilles? dit le frère Attiret. — En Europe votre travail serait parfait, ici le moindre apprenti vous dira au premier coup d'œil le nombre de feuilles que doit avoir une fleur. Il ira jusqu'à vous préciser le nombre d'écailles que doivent se trouver dans chaque rang sur le corps d'un poisson ».

Revenons au portrait de l'empereur. Les peintres chinois se montrèrent satisfaits de l'œuvre du frère Pansi, tout en avouant que le détail de la robe était insuffisamment précisé. Sur l'ordre de l'empereur, il fut alors convenu que l'on aurait recours, pour le vêtement, aux peintres indigènes, qu'ensuite leur confrère européen reviendrait sur le tout s'il y avait lieu.

Il pouvait donc y avoir fusion des deux courants, comme nous l'avons constaté au début de cette étude.

Le frère Attiret était d'ailleurs d'avis que les Chinois l'emportent sur les

Occidentaux pour toutes les parties exigeant la précision. La précision étant chose essentielle en Chine, on s'explique assez que les peintres européens pussent recourir utilement au pinceau de leurs camarades régnicoles.

Au cours de ses entretiens avec le père Benoît, l'empereur se plaignit de la lenteur qu'on mettait à lui livrer les planches de la suite des batailles. Il semble résulter de la réponse que lui fit son interlocuteur qu'après de premiers essais, M. de Marigny eut peur que les planches ne satisfissent point à son goût. Le travail dut être recommencé.

« Comme le sujet de ces estampes touche peu en Europe, on ne doit pas s'intéresser beaucoup à ce qui se passe dans des pays si éloignés ». Le père Benoît proteste du contraire :

« On s'intéresse en Europe à toutes les belles actions et avant même que les dessins y parvinssent on admirait déjà les glorieux exploits de Votre Majesté? »

Suit alors une longue série de questions sur les particularités de la politique et de l'organisation militaire des divers États de l'Europe, et spécialement de la Moscovie. Tout cela est d'un intérêt puissant, mais étranger à notre sujet.

Nous manquons des éléments d'information voulus pour rechercher dans quelle mesure se sont traduites en Chine les influences européennes.

Supposer que les peintres occidentaux se soient bornés à sacrifier au goût local sans rien donner en échange, alors surtout qu'on les voit en contact permanent avec des confrères chinois, serait excessif. En revanche, si l'on songe aux conditions où se produisaient leurs œuvres, à la suspicion dont ils se voyaient environnés comme chrétiens et comme religieux, force est d'aboutir à cette conclusion que la conception générale du pittoresque est peu ressentie de cette manière nouvelle de voir et de traduire la nature.

Nous avons du frère Attiret lui-même une description enthousiaste du Palais d'Été. Elle l'est à peine davantage que celle donnée par des membres du corps expéditionnaire anglo-français en 1860, notamment du révérend Mac Ghee, aux yeux duquel le palais et son jardin étaient plus semblables à un rêve qu'à la réalité.

La part prise par les artistes européens à la décoration de ce lieu de délices est passée complètement sous silence, et si la dévastation du Palais d'Été enrichit de quelques-unes de ses dépouilles des collections européennes, il est douteux que les flammes aient rien épargné des œuvres du pinceau des peintres associés à son embellissement.

Sans l'heureuse circonstance qu'il s'est trouvé un monarque, ami des arts, pour confier au burin des graveurs d'Europe la reproduction de la suite des fastes de son règne, la postérité eut été à jamais privée du moyen de se former un jugement sur le caractère général et la valeur d'un ensemble, remarquable encore à travers les concessions de tout genre imposées par le goût chinois à ceux qui en furent les auteurs et dont il a permis au nom de survivre à l'oubli.

BAES (Lionel), artiste peintre, mort dans sa maison à Ixelles, avenue de la Couronne, le 9 décembre 1913.

BAETES (François-Ignace), veuf de dames Marie-Joseph Stevens et de Lambertine Van Lock, est mort à Anvers le 15 octobre, à l'âge de 64 ans. Funérailles à l'église Notre-Dame à Anvers.

Notes personnelles.

BARON (Théodore), artiste peintre, très bon paysagiste, directeur de l'Académie de peinture à Namur. Meurt à l'âge de 58 ans, miné pendant de longs mois par une maladie du cœur.

BAUDIN (Narcisse-Alexis-Joseph-Léopold), artiste peintre, décédé à Anvers le 13 octobre 1890, à l'âge de 79 ans, rue du Vanneau.

Notes personnelles.

BERLAYN (Hennequin-Jean DE), peintre de Tournai, entre le 4 mai 1450 comme élève chez Cousin, devient maître en 1466. S'occupe avec d'autres peintres des préparatifs des fêtes données en 1468 à Bruges pour le mariage de Charles le Téméraire.

De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne.* — Pinchart, *Archives des arts, des lettres et des sciences.*

BERSEMERS (Marie), nommée aussi **VERHULST,** née à Malines, est citée par Guicciardini, en 1567, comme une des quatre femmes peintres les plus habiles. On ne sait pas d'où lui vient son second nom de famille. E. Neefs, dans ses recherches sur les artistes malinois, dit que les deux familles Bersemers et Verhulst n'avaient aucune relation entre elles. La sœur de Marie, Catherine, première femme de Hubert Goltzius, portait également le double nom. Marie Bersemers fut épousée en secondes noces par Pieter Coeck après son retour d'Orient, d'où l'on peut conclure qu'elle dut naître à peu près vers 1520. De ce mariage naquirent un fils, connu comme peintre sous le nom de Paul Van Aelst, et deux filles, dont l'une, Marie, épousa Pierre Breughel et fut la mère de Breughel de Velours. Ce dernier, d'après Van Mander, reçut de sa grand'mère des leçons dans la peinture en détrempe, et l'on sait à quel degré de perfection technique il est arrivé. Marie Bersemers publia, après la mort de son époux, plusieurs œuvres de son mari, notamment la célèbre suite *Mœurs et fachons de faire des Turcs,* parue en 1558. D'après les registres des archives de la paroisse de Saint-Jean à Malines, elle mourut dans les premiers jours d'août 1600. C'est à tort que E. Neefs n'a pas voulu rapporter à elle les mots de l'inscription : *Maeijken Verhulst is begraeven den elfsten april 1600.* Jean Breughel, né en 1568, n'a guère pu prendre des leçons de sa grand'mère qu'après 1580, et tout permet de croire que ce ne fut qu'en 1581, après la mort de son maître Goetkint. Il ne fut

inscrit comme maître qu'après son retour d'Italie. Marie Bersemers mourut donc à 80 ans; aucune de ses œuvres ne nous est connue.

Van Mander, d'Henri Hymans. — Guicciardini, Anvers, 1567. — Van den Branden. — E. Neefs.

BERTHELOMI, peut-être seulement un prénom, fut l'élève ou l'aide du peintre Jean de Bormès, qui, en 1468, travaillait à Bruges, à raison de 5 sols par jour, aux préparatifs des fêtes pour le mariage de Charles le Téméraire.

De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne.*

BERTELS (Jean-Baptiste), sculpteur flamand, né à Anvers en 1760. De 1775 à 1784, nous le trouvons parmi les élèves de l'Académie des beaux-arts de cette ville, plus tard à Bruxelles, où il participe à des expositions et d'où il envoie dans sa ville natale des travaux d'un caractère demi-industriel. Il travaille l'os, le bois, la cire, et les travaux ci-dessous donnent une idée de la multiplicité de son talent : Exposition de Bruxelles (1811), *Léda*, en gypse ; *Nymphe*, en terre cuite; *Enfant avec nid d'oiseau*, relief en terre cuite; *Portrait*, en cire; *Cupidon*, en bois. Anvers (1813), buste de jeune fille, en terre cuite. Bruxelles (1813), des figures en terre cuite pour candélabres; griffons en bois pour console; tête de lion en cire. Bruxelles (1815), *Prométhée*, en gypse. Bruxelles (1830), tête de lion, en gypse, relief. Il mourut à Bruxelles en 1834.

BÉTHUNE (baron Jean-Baptiste DE), peintre et architecte, né à Courtrai le 25 avril 1821. Il prit une part très distinguée à tous les travaux d'art religieux dans ces trente dernières années. Élève de Hardman et de A. Welby Pugin, il s'inspira de leurs leçons pour donner à ses plans de bâtiments religieux une conception artistique unitaire. Dans les nombreuses constructions qu'il fit à Bruges et aux environs, il montra de bonne heure sa prédilection pour l'art du moyen âge. Il bâtit en style ogival l'église de Sainte-Croix lez-Bruges (1852-1857). A Bruges même, il restaura la chapelle du Saint-Sang pour laquelle il fit les plans de l'autel et des projets de vitraux d'après la Passion (1858); l'année suivante, il fit également les dessins des vitraux de la chapelle N. de l'église de Saint-Gilles (1859). Il construisit la chapelle du couvent des Sœurs de Charité qu'il orna de vitraux, ainsi que la chapelle du Saint-Sacrement de l'église Notre-Dame (1861). En 1867, il entreprit la construction de l'église Notre-Dame à Vive et la restauration du Séminaire anglais de Bruges qui avait été fondé par sir John Sutton. Comme peintre, il fit, outre les vitraux déjà cités, ceux de l'abside de la cathédrale Saint-Sauveur de Bruges, des cathédrales de Gand et d'Anvers, de l'église Saint-Jacques à Tournai, Notre-Dame à Courtrai et pour la chapelle de la chanterie à Notre-Dame, représentant des scènes de la vie de saint Antoine de Padoue. C'est lui qui fit également les peintures décoratives de la cathédrale Saint-Sauveur (1874). En Allemagne, Béthune est connu par sa

décoration de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, où des mosaïques, dans le style de Ravenne, furent exécutées d'après ses cartons (1875). Il attribuait la plus grande importance au style uniforme du mobilier d'église et il réussit à gagner à cette idée une foule de jeunes artistes. Ses peintures sont quelque peu sèches et rudes, mais cela est la conséquence de la renaissance d'un style dont les siècles passés ne nous ont laissé que des restes assez pauvres. Par contre, ses compositions architectoniques témoignent de beaucoup de goût et de sentiment.

James Weales, *Bruges et ses environs*, 1877. — Notes personnelles.

BEVERNAEGE (Dominique), peintre de genre, né à Audenarde le 18 mars 1818, élève de Geirnaert, participa de 1839 à 1862 à différentes expositions belges. Rentré dans sa ville natale, il s'y adonna surtout à l'industrie.

BEVERNAEGE (A.), fils du précédent, a publié à Audenarde une suite de monuments de sa ville natale.

BLANCHAERT (Léopold), à l'état civil son nom est **BLANCHART**. Ils sont deux frères associés résidant à Maltebrugge lez-Gand. Ils y ont fondé un atelier de gothique, création où sont surtout utilisés les élèves de l'école des « Petits Frères », dont M. Joseph de Hemptinne est le fondateur et dont il a été beaucoup parlé. L'aîné des frères est, paraît-il, le plus fort des deux. C'est un fort brave homme, praticien d'un certain savoir-faire, et qui jouit dans le camp des gothiques primitifs, d'une autorité jusqu'à un certain point justifiée.

Lettre de Herman Den Duyse à M. Hymans. Gand, 5 mars 1886.

BLANCHAERT (Léopold), né à Melle près Gand en 1832. A beaucoup travaillé d'après les dessins du baron Béthune et autres rénovateurs ou inovateurs de l' « École dite d'art chrétien »; il a des statues dans la plupart des couvents et églises du pays, de l'Allemagne et de l'Angleterre. C'est au demeurant un praticien doué d'assez d'habileté. Il est établi à Maltebrugge, où il a érigé un atelier formant une annexe du couvent des Frères dits des « Bonnes œuvres », dont le patron est Joseph de Hemptinne. Si c'est une gloire nationale, Dieu soit en aide à l'art belge. Amen, etc.

Lettre de Herman Den Duyse à M. Hymans. Gand, 18 mars 1886.

BRAEDEMAECKER (Félix DE), a servi pendant six ans sous les drapeaux. Se met ensuite à peindre sans maître. Il avait alors 20 ans! Fait des eaux-fortes. Né en 1836, meurt en 1878, à l'âge de 42 ans. A exposé la dernière fois à Bruxelles, en 1878, le *Chemin du barrage à Anseremme*.

BRAEKEVELT (Auguste), statuaire et peintre, est mort dans sa maison, rue Capouillet, à Saint-Gilles (Bruxelles), le 26 avril 1908. Il était professeur à l'Académie de Molenbeek-Saint-Jean (Bruxelles). Il a sculpté le buste de l'architecte Cluysenaar. Il était célibataire.

BREUGHEL (P.).

A QUELLE ÉPOQUE FUT TERMINÉE LA TOUR DE NOTRE-DAME? [1]. — Dans le vaste ensemble d'édifices religieux que nous a légués le moyen âge, le nombre est proportionnellement minime de ceux qu'on puisse envisager comme réalisant d'une manière intégrale la pensée de leur auteur.

De même qu'en Italie, il est fréquent de rencontrer des églises sans façade dans l'Europe centrale, où la tour est comme le complément naturel du vaisseau, son inachèvement nous choque à l'égal d'une mutilation.

La liste qu'on dresserait des cathédrales inachevées serait longue; elle comprendrait sans doute les principales. Imposantes encore, malgré leur cime découronnée, l'imagination se complaît à les parfaire, comme si pour la plupart un rêve de l'espèce n'était à ranger dans le domaine de la chimère.

Les plans d'ensemble des églises existantes sont des plus rares, et prétendre suppléer à leur absence exposerait à de très graves mécomptes. On accepte bien telle quelle l'œuvre d'un lointain passé; autre chose est de vouloir, après des siècles, se substituer à son créateur; quelque conscience qu'on y mette, pareille tentative ne sera jamais qu'un anachronisme.

Pour ce motif même, à de rares exceptions près, on a, nonobstant la facilité moderne des moyens de construction, mieux aimé ne point donner de complément à ces tours massives qui, comme celles de Notre-Dame de Paris, de Sainte-Gudule et de la plupart des cathédrales anglaises, se terminent en plate-forme.

On frémit à la pensée d'une tentative de réalisation de l'hypothèse d'un archéologue belge d'il y a cinquante ans, au gré duquel les tours de Sainte-Gudule avaient été conçues pour être raccordées par un pont destiné à supporter une tour intermédiaire! Les tours latérales n'auraient été ainsi que les piles de ce pont fantastique.

Outre l'inachèvement de tant de vastes églises du moyen âge, inachèvement tenant à des causes multiples, dont la principale était sans doute que les constructeurs logeaient le diable au fond de leur escarcelle, d'où parfois la légende nous le montre s'échappant pour faire aux marguilliers d'insidieuses propositions, on constate aussi, dans nombre d'édifices sacrés, des changements de direction dans les styles, extrêmement caractéristiques des phases successives de leur construction.

Pour ne citer que l'exemple de Sainte-Gudule à Bruxelles, Schayes, dans son *Histoire de l'architecture en Belgique*, observe que cette église présente, dans ses différentes parties, un spécimen complet des styles d'architecture qui se succédèrent durant trois siècles que dura sa construction et que, sous

---

[1] Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 1899.

ce rapport, elle offre un sujet des plus intéressants pour l'étude de l'architecture ogivale, depuis son origine jusqu'à sa décadence.

Cet exemple, des moins rares, est un frappant indice de l'influence de l'évolution du goût au cours de ces travaux de longue haleine. Sans altérer le principe général d'une construction, elle a certainement influé sur la conception du détail, et nous voyons par là que nos pères se montraient moins rigoristes que nous-mêmes, que leurs vues étaient en contradiction avec celles de quantité d'archéologues contemporains, pour qui les écarts de style que je viens de mentionner constituent des fautes contre le bon goût.

A cet égard, Notre-Dame d'Anvers a été l'objet d'assez sévères jugements. De quelque façon qu'on les apprécie, un point est à l'abri de la controverse, c'est que les intentions primitives de l'architecte n'ont pas été intégralement suivies.

Sans parler de la nef, il n'est guère douteux que la tour, cette tour dont la silhouette géante se dresse devant nous comme un type accompli de hardiesse; dont, malgré l'habitude, la masse nous frappe de surprise chaque fois que nous y portons le regard, n'est encore qu'un abrégé du plan de son architecte.

La Bibliothèque royale, il y a quelques années, est entrée en possession de l'élévation d'une tour réputée être celle d'Anvers. Le couronnement y manque et se trouve remplacé par une esquisse, relativement récente, de la flèche de Notre-Dame.

Examen fait, j'ai pu constater que le surplus du tracé n'a rien de commun avec la tour prédite, et cela nonobstant l'annotation ancienne qui l'accompagne. S'agirait-il d'un projet pour Saint-Jacques? C'est ce dont il y aura lieu de s'assurer. Fort intéressant, à coup sûr, le dessin n'en serait pas moins médiocrement démonstratif, puisque, comme on l'a vu, le sommet de la tour fait défaut.

Revenant d'une manière plus spéciale à l'objet de cette étude, et puisque nous en sommes réduits à des conjectures quant aux plans primitifs, une chose est établie, c'est que la tour de Notre-Dame n'a pas été construite d'un seul jet. Un coup d'œil, même superficiel, suffit pour y voir se succéder les styles caractéristiques des étapes de son lent avancement.

La partie à jour, tout particulièrement, appartient à la renaissance; celle-ci a accompli son œuvre et, je n'hésite pas à le dire, au risque de mécontenter ses adversaires, avec un réel bonheur.

Toutes les critiques dont la flèche de Notre-Dame a été et pourra être l'objet quant à son manque d'unité, n'empêcheront qu'elle constitue un ensemble mouvementé qui lui assigne une place à part entre les constructions de l'espèce. Je ne vois pas que la flèche de Strasbourg ait sur elle aucune supériorité sous le rapport de l'élancement.

Un architecte anversois estimé, M. L. Serrure, dans une notice dont il accompagna le consciencieux relevé de la tour, entre dans quelques considérations intéressantes sur les questions que soulève la date précise de l'achèvement du grandiose ensemble.

« La tour », dit M. Serrure, « fut achevée en 1518, quatre-vingt-seize ans après que l'on eut commencé à creuser les fondements. Mais il ne s'ensuit pas que cet espace de temps ait été employé à parfaire le monument. Les travaux furent souvent interrompus, suspendus ».

« Si », ajoute l'auteur, « la vue de la ville que les éditeurs de l'ancienne topographie d'Anvers ont reproduite dans leur ouvrage est effectivement de 1500, la tour n'aurait été élevée à cette époque que jusqu'à la première galerie, ce qui n'est guère probable; on peut toutefois en tirer la conséquence qu'à cette hauteur il y eut une suspension de travaux qu'il faut reculer d'au moins trente ans ».

Ces suspensions de travaux étaient ce qu'il y avait de plus ordinaire, plutôt la règle que l'exception. L'église Saint-Jacques, dont notre honorable confrère M. A. Goovaerts s'est naguère occupé dans un intéressant article inséré dans les *Annales,* nous renseigne sur les causes de tout genre qui venaient si souvent contrarier la marche des travaux de l'espèce en même temps que sur l'importance des efforts et des peines qu'il en dut coûter pour les mener à bonne fin.

Quel était en 1500 le degré d'avancement de la tour de Notre-Dame, c'est ce qu'il serait difficile de préciser. Ce qui est absolument certain, toutefois, c'est que quatorze ans plus tard elle s'arrêtait à la seconde galerie.

Dans la richissime collection Albertine, à Vienne, existe un curieux dessin, que j'ai fait reproduire pour la *Belgique illustrée;* la tour y est arrêtée au point susdit.

Si, comme on l'a soutenu longtemps, ce dessin était d'Albert Dürer, la question qui nous occupe serait dès longtemps élucidée. Mais Dürer n'est venu à Anvers qu'en 1520, et le dessin est de 1514.

Pour ce qui concerne le panorama de 1515, inséré dans notre *Bulletin* (1879, p. 80), à l'appui d'une notice très instructive de M. Van Mol, je tiens à faire observer que ce que l'on voit de l'extrémité de la flèche est, ou bien de pure fantaisie, ou exécuté d'après un plan que l'on jugea ne point devoir suivre. Il ne faudrait pas trop se hâter de rejeter cette seconde hypothèse, attendu que le dessinateur a pu avoir connaissance de ce plan. Quoi qu'il en soit, en 1515, le sommet de la tour est essentiellement dissemblable de celui que nous connaissons.

En dehors des entraves nées de l'absence de moyens matériels suffisants, des raisons diverses tendent à prouver qu'arrivé à une certaine hauteur on eut des craintes pour la solidité de l'édifice, comme ce fut le cas pour Saint-Pierre à Louvain, craintes que, dans cette dernière ville, l'événement ne devait que trop légitimer.

On supprima donc un étage au-dessous de la flèche à jour, chose avancée par Papebrochius dès le XVIIe siècle et que confirment les recherches de M. Serrure. Voici comment s'exprime cet auteur :

« S'il faut en croire Diercxsens, on pensait du temps de Papebroch, qu'un étage avait été supprimé au-dessous de la flèche à jour qui termine l'œuvre, dans la crainte que la partie inférieure cédât sous le poids. Cependant les

architectes du temps de Diercxsens la regardèrent comme achevée dans toutes ses parties; mais il paraît qu'ils n'en jugèrent que sur l'aspect d'ensemble. L'étude particulière que nous avons faite des monuments, la scrupuleuse exactitude que nous avons mise dans nos mesures et nos dessins, nous ont fait regarder l'assertion du père Papebroch comme fondée. Dans la supposition même que l'irrégularité de faire porter à faux les quatre pyramides principales qui retiennent les arcs-boutants de l'escalier à jour, dans les reins des voûtes de la partie inférieure, que cette irrégularité, disons-nous, soit regardée par quelques architectes comme un tour de force de l'ancien maître et non comme la preuve d'une modification faite au plan primitif, comment expliquerait-on ces moulures qui vont aboutir à l'autre partie sans aucun motif? Ces transitions d'un système abandonné à un nouveau système qui n'est pas amené, transition subite que l'on qualifie de repentirs en termes d'art? Nous y voyons les traces évidentes d'une modification du plan originaire, un retranchement. Quant au style des ornements de la partie supérieure, au travail trop délicat des détails, relativement à la hauteur et à l'exécution large des ornements de la partie inférieure, ces transitions accusent simplement le caractère d'une époque plus récente. »

Qu'on me permette de mentionner ici un petit détail encore inédit, je crois.

En 1690 le coq fut descendu de la tour pour être redoré. L'architecte alors chargé de la direction des travaux, proposa de profiter de la circonstance pour le surmonter d'une grande main de cuivre doré, emblème d'Anvers, comme dans d'autres villes certains meubles des armoiries communales surmontent les tours des beffrois ou de la principale église.

Le projet fut trouvé charmant, l'auteur même nous l'assure dans une note jointe à son croquis; seulement, ajoute-t-il, avec amertune, il fut rejeté par crainte de voir sa réalisation compromettre la solidité de l'édifice.

En examinant à la loupe le dessin de 1514 dont il est fait mention plus haut, et dans lequel l'église, dans presque toutes ses parties apparaît comme bien éloignée de son achèvement, on y croit constater la présence du coq au sommet de la plus élevée des perches de l'échafaudage, sur la plate-forme où s'arrête alors la tour. Ce serait une preuve de plus d'une suspension de travaux de quelque durée.

Comme de juste, l'église était ouverte au culte. Dès l'année 1459, vous l'avez appris ici même par l'intéressante communication de M. Fernand Donnet, elle était pourvue de cloches; le *Carolus* date de 1509.

Faut-il admettre qu'en l'espace de quatre années, c'est-à-dire de 1514 à 1518, tout ce qu'il restait de travail à accomplir pour achever la tour et le vaisseau de l'église ait pu être réalisé? Non seulement j'en doute, mais je suis en mesure d'établir qu'un temps beaucoup plus long fut sinon nécessaire, tout au moins affecté à ces travaux, sans aller pourtant avec M. Gens jusqu'à renvoyer l'achèvement de la tour jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Parlant de la date de 1518 : « A n'en juger que par le style », dit le savant auteur de l'*Histoire d'Anvers*, « on serait tenté de croire le couronnement de la tour d'une époque postérieure. Quand on considère les monuments d'ar-

chitecture gothique élevés à Anvers dans les premières années du XVIe siècle, la tour de Saint-Jacques, par exemple, il est permis de dire qu'à cette époque on faisait mieux que cela ».

« Des réparations », continue M. Gens, « eurent lieu au sommet de la tour en 1592; cette date nous semble parfaitement se rapporter au mauvais style qui caractérise cette partie du monument ».

M. Gens était un archéologue de valeur, un homme de goût; je dois pourtant avouer que les mots « mauvais style » m'offusquent un peu. Assurément nous avons, du XVIe siècle, en Belgique, des spécimens exquis bien que différents du style antérieur. Il me paraît que pour la tour le mot *disparate* eût été mieux en situation.

Nul ne songe assurément à soutenir que le couronnement de la flèche a été conçu pour s'harmoniser entièrement avec le surplus de la construction; il serait difficile pourtant de lui assigner une date postérieure à 1550. Les vues de Melchisédech Van Hooren que j'ai communiquées récemment à l'Académie et dont la plus ancienne doit dater de cette époque environ, nous montrent la flèche absolument achevée et tout indique, cette fois, que le dessin a été fait d'après nature.

On assure que Charles-Quint, à la vue de la tour, aurait dit qu'il fallait la protéger par une gaine. L'empereur vint à Anvers en 1520, mais il y fut aussi en 1549; n'est-ce pas à l'occasion de cette dernière visite qu'il prononça les paroles qu'on lui prête?

Calvete Estrella nous a laissé le récit du dernier voyage de l'empereur dans les Pays-Bas; il parle de la sonnerie du *Carolus,* annonçant l'arrivée à Anvers du futur souverain accompagné de son père. « La tour où est logée cette cloche est un merveilleux édifice entièrement bâti en pierre. Le sommet où l'on monte par quatre cent seize marches est surmonté d'une flèche de plus de cinquante pieds ».

J'observe, sans y trop insister, qu'il faut gravir plus de *six cents* marches pour arriver à la seconde galerie.

En 1520-1521, Albert Dürer, venu précisément dans nos provinces pour s'y rencontrer avec le jeune Charles d'Autriche, le petit-fils de son Mécène Maximilien, fit à Anvers un séjour de longue durée. Entre les annotations du précieux journal où il consigne les principaux faits de son voyage, on retrouve, au mois de février 1521, la mention qu'il paya 1 sou pour monter à la tour de Notre-Dame; suivent quelques réflexions sur le splendide panorama dont on jouit de là-haut, et l'artiste ajoute que le clocher *sera* plus élevé que celui de Strasbourg, « *der soll höher sein dann der zu Strasburg* ».

La phrase est ambiguë; Dürer emploie peut-être la forme dubitative; peut-être cependant parle-t-il au futur. Verachter, l'archiviste d'Anvers, dans sa traduction flamande du *Journal de voyage dans les Pays-Bas*, est pour cette dernière interprétation. Il fait même observer, en note, que la tour n'était point achevée au moment où écrivait l'illustre voyageur.

Le doute serait d'ailleurs possible s'il n'y avait, je l'ai dit, pour nous renseigner, un document de sérieuse valeur que le hasard m'a fait rencontrer.

Il y a quelques semaines, parcourant à Paris un portefeuille de dessins appartenant au Musée du Louvre, j'y rencontrai une vue d'Anvers, prise des remparts, signée P. BRUEGEL, vue qui m'a paru authentique.

A l'avant-plan de cette petite étude, tracée à la plume, comme la plupart des productions analogues de son auteur, des moulins ; à droite une indication sommaire de toits de ville ; à gauche, dans l'éloignement, une tour que je crois être celle de Notre-Dame, fort avancée sans doute, *mais toujours incomplète.*

Chose regrettable, le dessin n'a point de date ; il n'y a pas là toutefois un obstacle insurmontable à une détermination, tout au moins approximative de la date de sa production. Breughel le vieux, né aux environs de Bréda, entre 1520 et 1525, est inscrit à la Gilde de Saint-Luc à Anvers, comme franc-maître, en 1551. Il quitte la ville, au bout de douze ans, soit à l'époque de son mariage avec la fille de son ancien maître Pierre Coeck, dont la veuve habitait Bruxelles et mettait pour condition à l'union projetée que les jeunes époux se fixeraient près d'elle.

J'ai retrouvé aux Archives de Bruxelles l'inscription du mariage de P. Breughel, célébré dans l'église de la Chapelle en 1563, à Pâques, six ans à peine avant la mort de l'artiste, dont la dépouille repose dans l'église de la Chapelle sous un monument que Rubens décora d'une peinture, aujourd'hui remplacée par une copie.

Si nous envisageons le croquis comme une œuvre de jeunesse, il se classera vers 1550. Ce qu'il y avait à ajouter à la tour n'était pas de grande importance ; le travail put être rapidement mené à sa fin...

Note complémentaire. — A la suite de la lecture de ce travail, nous avons reçu de M. L. Theunissens, l'excellent trésorier de l'Académie, un ensemble de notes extraites des comptes de la cathédrale et tendant à prouver, assure notre estimé confrère, que la tour aurait été complète *dès l'année 1500-1501.*

« Vous remarquerez », dit notre correspondant, « qu'en 1500-1501 on place déjà une croix et un coq à la grande tour ; qu'en 1515-1516 on restaure et on redresse ce coq, et qu'en 1517-1518 on doit avoir renouvelé la croix et le coq et qu'un évêque est venu bénir la croix.

» Il semble que les travaux effectués à la tour entre 1500 et 1519 sont plutôt des travaux de détail et que la tour était achevée déjà en 1500. Quoi qu'il en soit, je livre la chose à votre bonne appréciation, espérant que ces extraits pourront vous intéresser ».

Nous voici donc en présence d'une théorie nouvelle : la tour aurait été complète dès 1500. Que signifie dans ce cas le dessin de 1514 ?

Le dessin du Louvre peut n'avoir qu'une valeur probante secondaire ; celui de Vienne, en revanche, daté, a tous les caractères d'authenticité voulus.

Nous ne nous obstinons point dans notre théorie. Qu'on nous permette cependant d'observer que la date nouvelle proposée semble médiocrement

d'accord avec le style de l'édifice; or c'est là un point essentiel quand il s'agit de déterminer l'âge d'un monument. Espérons que de plus compétents que nous entreprendront d'examiner à ce point de vue les questions soulevées par la présente notice.

BRUNIN (Charles), statuaire, est mort inopinément le 2 juin 1887, à peine âgé de 40 ans. Né à Mons, il était venu s'établir à Bruxelles, où il avait épousé la fille du peintre maritime Clays.

BUCKENS, sculpteur, mort à Liége à 78 ans; il était professeur à l'Académie de Liége.

BRUYCKER (Constant DE), peintre de genre, né à Gand le 27 février 1823, mort dans cette ville le 24 juillet 1896. Il débuta au Salon de Gand (1841), et prit part dès lors à de nombreuses expositions en Belgique et à l'étranger, avec des tableaux représentant des chevaux et des cavaliers. Son sujet préféré était une halte de cavaliers à la porte d'une auberge, dans un décor et des costumes du XVIIe siècle. De valeur secondaire, ses toiles eurent un certain succès auprès des amateurs belges et allemands. Il fut longtemps chef de l'atelier de vitraux d'art de la maison Van Crombrugghe, rue Haute, à Gand. La bibliothèque de sa ville natale possède de lui un album d'études et de croquis (G. 14478).

CADOR (Auguste), architecte, membre correspondant de la Commission des Monuments, membre fondateur de la Société d'archéologie de Charleroi, ancien président des Sauveteurs de la Sambre. Il a pris une part considérable à la transformation et à l'embellissement de Charleroi. Il est mort en juin 1904, âgé de 82 ans.

CAMPOTOSTO (Henri), artiste peintre belge, mort en Angleterre au mois de décembre 1910. Il avait vécu de longues années à Londres, où il s'était fait de nombreux amis dans le monde des arts, dans la société et dans les milieux politiques. Il était, paraît-il, en très bons termes d'amitié avec Gladstone. Il y a une vingtaine d'années, ce peintre se retira à Bleichingley, non loin de Londres, où il vivait fort retiré, dans une maison pourvue d'un atelier, où il avait entassé une grande quantité d'objets d'art. Il ne voyait personne, depuis la mort de sa sœur, qu'un paysan de l'endroit, à la fois jardinier et domestique. En mourant, Campotosto légua 100 livres à son médecin et le reste de ce qu'il possédait à son jardinier et à sa femme. La famille, qui habite la Belgique, a attaqué ce testament. Il paraît que les objets d'art que possédait Campotosto représentent une valeur considérable.

CATTIER (Armand), statuaire, décédé à Ixelles (Bruxelles) le 5 juin 1892. Il était officier de l'Ordre de Léopold et habitait chaussée de Vleurgat.

CELS (Corneille), peintre, naquit à Lierre en 1778. Issu d'une famille honorable et fortunée, il put imprimer à ses études une direction conforme à ses goûts et, jeune encore, il fit ses premiers pas dans la carrière artistique, guidé par le sculpteur Pompé et par le peintre P.-J. Denis d'abord, et dirigé ensuite pendant cinq ans par le savant André Lens, auquel on décernait à cette époque le titre pompeux de restaurateur de la peinture flamande.

A l'âge de 22 ans, après avoir remporté de premiers succès sur le sol natal, Cels se rendit à Paris et s'y arrêta quelques mois, travaillant sous la direction de son compatriote Suvée, qu'il ne tarda pas à quitter toutefois pour visiter l'Italie, qui exerçait sur lui l'influence attractive qu'elle a de tout temps exercée sur l'esprit des jeunes artistes. Aussi cette terre classique de l'art offrit-elle un vaste champ d'études à notre jeune maître, et lorsqu'il songea à regagner sa patrie, ce ne fut qu'après sept longues années consacrées à la contemplation des grands maîtres de la Péninsule. A son retour, il choisit la ville d'Anvers pour lieu de résidence, trouvant de la sorte, dans la comparaison pour ainsi dire immédiate des maîtres italiens et des puissants Flamands, une nouvelle base d'études sérieuses et constantes. Mais lorsque, en 1815, la Belgique passa de la domination française aux mains de la Hollande, recevant ainsi pour nouvelle capitale La Haye, ce fut cette ville (où, cédant aux instances de quelques amis haut placés, notre artiste avait transféré son atelier) qui devint le théâtre de ses succès, et sa réputation s'accrut si puissamment que, lorsque, en 1820, il fallut procéder à la nomination d'un directeur pour l'Académie de Tournai, on jeta tout d'abord les yeux sur Cels, qui, revêtu de cette qualité officielle, rentra de nouveau dans sa patrie et, désormais, pour ne plus la quitter.

Pendant une période de sept années, il se voua sans relâche à l'enseignement, et nombreux furent les élèves qui reçurent de ses conseils. Il en est un entre tous, dont le nom ne peut être ici passé sous silence; — M. Louis Gallait, — que son vieux maître put voir encore s'élever par degrés à la tête des artistes de son pays.

Lorsque, en 1827, Cels se retira de la direction de l'Académie de Tournai, il vint habiter Bruxelles, où il continua à résider jusqu'à sa mort, sauf un séjour qu'il fit en Angleterre en 1836.

Nourri d'études sérieuses, Cels se lia d'amitié avec les plus grands artistes contemporains dans les divers pays qu'il parcourut, et aussi avec les principales illustrations de l'époque. Une de ses qualités les plus précieuses, et qui le rendait surtout cher à ses amis, était la modestie, toujours inséparable du vrai mérite; et lui, que des succès obtenus à un âge ou d'autres commencent à peine à voler de leurs propres ailes auraient pu enorgueillir, était toujours le premier à rendre hommage au mérite de ses confrères. C'est ainsi que, lorsque, cédant aux instances de son maître Suvée, il consentit, pendant un séjour à Paris, à prendre part au concours de Rome, malgré des succès très réels obtenus dans les épreuves préparatoires, il se retira à l'épreuve définitive, en présence des travaux de ses compétiteurs, et surtout de l'œuvre de

M. Ingres, qui annonçait déjà un maître. Sa renonciation à un espoir assez fondé d'obtenir au moins une distinction était d'autant plus méritoire, qu'elle laissait une chance de plus à des concurrents moins favorisés de la fortune, tandis que l'aisance dont jouissait Cels lui aurait permis de subir un échec sans que ses études en eussent été sérieusement entravées.

Artiste consciencieux, toutes ses créations décèlent un vrai savoir, et les œuvres qu'il exposa à diverses époques lui valurent partout, et dès ses débuts, des distinctions. De ses tableaux religieux, dont le nombre est considérable, plusieurs ornent des églises du pays et même de l'étranger. C'est ainsi que l'église Saint-Gommaire à Lierre possède de lui une *Décollation de saint Jean,* tableau qui décore le maître-autel et qui obtint à Anvers, où il fut exposé en 1809, un très grand succès, comme le constatent les écrits de l'époque. L'église Saint-Sauveur à Bruges a de lui un *Martyre de sainte Barbe;* l'église catholique de La Haye, l'*Incrédulité de saint Thomas;* l'église des Riches-Claires à Bruxelles, le *Christ au Jardin des Oliviers.* Les églises des Augustins et des Dominicains à Anvers possèdent également de ses toiles. La *Descente de Croix,* qui orne la dernière, fut peinte à Rome, de l'année 1806 à l'année 1807, et exposée au Panthéon; elle y obtint un tel succès que son auteur fut acclamé membre-professeur de l'Académie de Saint-Luc, titre conféré seulement aux artistes les plus distingués. Cels avait alors 28 ans.

Un *Cininnatus* qu'il peignit quatre ans auparavant lui avait déjà valu au Salon de Gand la médaille d'or.

Mais c'est surtout comme peintre de portraits que notre artiste s'était acquis une grande réputation. Il peignit les portraits de plusieurs souverains et d'un grand nombre de personnages de distinction de tous les pays. On lui doit aussi ceux de plusieurs artistes en renom, entre autres d'Ommeganck, de Schelfhaut et du jeune Jacobs, enlevé trop tôt aux arts. Il fut appelé également à faire les portraits des ministres sous le régime hollandais.

Depuis plusieurs années, Cels s'était retiré de la scène et des luttes artistiques, lorsque la mort l'enleva, le 3 mars 1859, à sa famille et à ses nombreux amis.

Comme artiste, il fut un de ceux qui contribuèrent le plus à affermir et à étendre à l'étranger la réputation du nom belge dans les arts, à une époque surtout où il en avait tant besoin ; comme homme privé, ceux qui l'ont connu savent ce qu'il y avait en lui d'aménité et de dévouement. Aussi sa mort causa-t-elle des regrets unanimes. Né en 1778, il était âgé de 81 ans et doyen de l'Académie de Saint-Luc de Rome; de plus, membre des Académies d'Anvers et d'Amsterdam et correspondant de l'Institut néerlandais.

CLAUS (Émile), né à Vive-Saint-Éloi (Flandre occidentale) le 27 septembre 1849.

Dans la Prairie. — La Flandre a eu moins que la Hollande le privilège d'occuper les peintres de paysages. Il semble que le charme, pourtant très réel, de ses lointains argentés, de ses plaines verdoyantes traversées de

cours d'eau à fleur du sol, de ses rangées d'arbres grêles, laisse insensible le grand nombre. En fait, à la réserve des animaliers soucieux de beaux échantillons de bœufs et de vaches, si abondamment semés dans les gras pâturages des bords de la Lys, les disciples de l'art ne vont guère chercher leurs inspirations dans ces milieux placides.

Aussi n'est-ce point matière à surprise de constater que, d'une manière générale, depuis Verboeckhoven, les peintres qui, en Belgique, se sont fait un nom comme animaliers ont appartenu à la Flandre occidentale.

Émile Claus en est originaire et s'en souvient.

Après des pérégrinations lointaines, poussées jusqu'au Maroc, à la poursuite du pittoresque, revenu à son premier amour, il s'est fait le chantre du milieu natal.

La contemplation de ses aspects, de ses horizons, de la nappe liquide où se reflète le ciel nuageux, l'absorbe plus encore que les mœurs et la physionomie, d'ailleurs très tranchées, de ses blondes et saines populations.

Le tableau si simple et si riant que nous avons sous les yeux est très caractéristique du genre de son auteur comme il accuse ses préférences. Tout entier à l'exactitude de l'effet, le peintre saisit avec une entente merveilleuse l'aspect des campagnes où s'écoule sa vie.

Du reste, abordant tous les genres, ayant, à l'exemple des anciens, eu déjà plusieurs manières; tour à tour peintre très crâne de figures de grandeur naturelle, — voir *Le Vieux Jardinier*, au Musée de Liége, — excellent portraitiste à l'occasion; peintre d'animaux et de paysages, Claus est l'adversaire résolu des programmes. Avant tout il est le traducteur du grand air et du grand jour, il appartient aux adorateurs du soleil, dont les effets, sous son pinceau, se trouvent rendus d'une manière admirable.

Au Musée de Bruxelles, deux de ses toiles laissent rarement d'impressionner le visiteur. Surprenantes par la technique, elles sont en même temps prestigieuses, jugées au point de vue de l'effet.

La plus grande, *Vaches traversant la Lys*, mesure en largeur plus de 3 mètres. Elle fut, à l'Exposition universelle de 1900, l'objet des suffrages largement justifiés des connaisseurs. Nulle part comme là, le peintre n'a donné la mesure de sa délicatesse d'impression; nulle part non plus il n'a mieux réussi à vaincre les difficultés de la traduction des clartés dans leur puissance intégrale.

Si préoccupé qu'il soit de l'effet juste, Claus ne lui sacrifie rien de la correction de la forme. Dans l'œuvre principale du Musée de Bruxelles, le troupeau n'est qu'un prétexte. Le souci primordial du peintre a été d'accomplir ce tour de force de rendre le clapotement de l'eau sous l'irradiation de la lumière, le soleil se réverbérant dans le sillon liquide laissé par les vaches, dont plusieurs plongent encore dans la rivière.

Nous ne pensons pas qu'aucun maître luministe, Saurat lui-même, ait surpassé Claus dans cette page de grand style comme précision d'accent.

Antérieure de quelques années, — le peintre était alors au début de son évolution luministe, — l'œuvre reproduite dans notre estampe est à peine de moindre justesse.

Le nuage qui passe a projeté sur l'eau son ombre vigoureuse, mettant plus vivement en relief la rayonnante clarté des hautes herbes où butinent nos petits riverains ensoleillés.

Claus, aujourd'hui dans toute la maturité du talent, a débuté en 1875. Par la valeur comme par la tendance, il est à l'avant-garde des peintres de son pays.

A. Seemann, *Meister der Farbe*. Leipzig. — Laurens, *L'Art et la Couleur; Les Maîtres contemporains*. Paris. — Claus, *Dans la Prairie* (planche).

COFFERMANS (Marcel), peintre.

Dupes et Faussaires [1]. — Il faut un certain courage et pas mal de philosophie pour aborder ce sujet. Sans doute, il est loin d'être actuel; il offre même un intérêt rétrospectif considérable. D'autre part, on ne peut dire qu'il soit étranger aux préoccupations du jour. Des faits encore récents lui donnent une importance accrue. En somme, je crois qu'il n'est pas étranger au cadre de nos travaux.

Vous avez pu lire dans la revue française *Les Arts,* du mois de mai, un article intitulé : *Un Musée du Faux*. Il en ressortait cette vérité, assurément fâcheuse pour notre amour-propre, que le sens plus affiné des collectionneurs, les sources d'information plus précises, prodiguées à pleines mains, viennent, proportionnellement, enrichir l'arsenal de ceux qui, dans l'incompétence de l'amateur et la passion de sa recherche, puisent l'aliment premier de leurs coupables machinations.

Il y a, peut-on dire, lutte constante engagée dans deux intérêts adverses, au fond nullement dissemblables : la convoitise d'une part, la soif du gain de l'autre. Je ne m'aventure pas à les vouloir différencier

La race des faussaires, autant que celle des dupes, a de lointaines et parfois illustres parentés. Les anciens s'entendaient supérieurement à fabriquer de fausses antiquités. Dans les fables de Phèdre, il est déjà question d'artistes qui, à leurs statues de marbre, mettaient le nom de Praxitèle, à leurs statues d'argent, celui de Myron [2].

Au temps de la renaissance, quand le territoire de Rome était avidement fouillé par les antiquaires, une statue de Michel-Ange, après avoir été durant quelques mois enfouie dans le sol, passa pour antique et devint, comme telle, la propriété de Laurent de Médicis. Vasari rapporte l'aventure. Il ne dégage pas complètement la complicité du jeune et déjà fameux statuaire.

Au XVIe siècle, il y eut à Anvers une vraie fabrique d'œuvres fausses. Il est avéré qu'un peintre du nom de Marcel Coffermans, — nous avons même son adresse : « Longue rue Neuve, près les Sœurs Victorines », — confectionnait des tableaux d'après des estampes de maîtres célèbres, petites créations, d'ailleurs

---

(1) Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 6 décembre 1903.

(2) *Curiosités de l'archéologie et des beaux-arts*. Paris, 1855.

fort délicates, à en juger par certains spécimens pourvus de signatures. Qu'il s'agisse de Coffermans ou de tout autre, des collections et des musées — de Belgique et d'ailleurs — exposent des peintures de la classe susdite. Il y en avait une, sous le nom même de Coffermans, à l'exposition des Primitifs à Bruges.

Henri Goltzius, le fameux graveur, au cours de son voyage en Italie, créa, dans le but avoué de donner le change aux collectionneurs, un faux Lucas de Leyde, estampe considérable. C'était une expérience, soit. Mais l'artiste n'avait pas moins plaisir à entendre les iconophiles prôner son œuvre comme une production authentique de l'illustre maître dont il s'était donné pour programme d'imiter le style et la manière.

On peut dire que dans cette lutte sans trève ni merci entre curieux et spéculateurs, le triomphe de la bonne cause est des plus incertains. A qui serait enclin à prendre en pitié les vaincus, moins encore pour l'étendue de leur malheur que pour celle de leur inexpérience, on serait fondé à dire : « que celui qui est sans méprise, leur jette la première pierre ! »

Notons-le bien, en effet, si la liste des faussaires comprend des noms fameux, celle des dupes en comprend de non moins illustres.

Winckelmann, certainement plus réputé qu'aucun homme de son temps parmi les spécialistes adonnés à l'étude de l'antiquité, vit sa science mise en défaut comme celle du plus novice des amateurs. Le piège lui fut tendu par Raphaël Mengs. Ce peintre fameux ayant exécuté un *Ganymède,* le donna pour antique au savant archéologue. Très formellement Winckelmann reconnut dans le tableau une des plus nobles productions de la peinture grecque. Inutile de dire que la chose fit du bruit. Elle en eût fait bien autrement de nos jours.

Et si l'aventure de la tiare de Saïtapharnès est venue enrichir d'un exemple, je pourrais dire grandiose, la série déjà si longue d'entreprises frauduleuses couronnées de succès, elle nous prouve aussi à quel degré les juges les plus compétents peuvent être eux-mêmes victimes de fraudes savamment machinées. J'ai su de lui-même la mortification d'un savant de premier ordre, lequel, après avoir assisté à des fouilles entreprises dans un pays lointain, fit la découverte, à coup sûr médiocrement réjouissante, que tout le trésor exhumé devant lui se composait de pièces fausses.

Dans l'article de la revue française *Les Arts,* mentionné tantôt, l'on propose la création d'un « Musée du Faux », pour l'édification des collectionneurs. La rédaction fait observer, avec justesse, que ce musée servirait tout autant à l'instruction des faussaires. On propose, en plus, la formation d'une ligue entre intéressés, dans le but de déjouer les manœuvres des gens adonnés à l'écoulement des pièces entachées de faux. L'auteur de la proposition semble avoir ignoré qu'une association du genre existe et fonctionne depuis plusieurs années déjà. Due à l'initiative d'un savant de haute marque, associé de notre Compagnie, elle tient des assemblées périodiques. Possesseurs et conservateurs des grandes collections de l'Allemagne et, je crois, d'autres pays également, s'y rencontrent. Ils reçoivent communication, d'une

manière confidentielle, des pièces suspectes signalées à l'attention d'un des leurs.

La constitution de cette ligue est antérieure à l'aventure de la tiare.

La lutte est donc virtuellement engagée contre l'entreprise des faussaires.

Aboutira-t-elle au résultat visé, et si hautement désirable? Nous devons, je crois, être assez sceptiques sur ce point. Non seulement l'inexpérience, l'infatuation des collectionneurs constituent des encouragements sérieux aux manœuvres les plus audacieuses, mais, nous venons de le voir, les savants les plus éprouvés eux-mêmes ne sont pas à l'abri des machinations coupables ourdies avec l'entente nécessaire. On ne se laisse plus prendre aux pratiques grossières du métier : tableaux noircis, artificiellement craquelés; gravures jaunies au moyen d'infusions de tabac ou de café. C'est l'enfance de l'art. La science moderne opère avec plus de sûreté. La photographie, la galvanoplastie, réalisent de véritables merveilles d'imitation, maniées par des mains expertes.

Un amateur d'éditions incunables me faisait voir, il n'y a pas longtemps, une impression superbe et rare, payée un grand prix. La reliure et le texte étaient faux l'un et l'autre, chose tardivement révélée à l'acquéreur.

Il y a dans certains manuels des pages entières consacrées à l'énumération des pièces d'une fausseté établie. Il va de soi que si certaines impressions se couvrent d'or, il y a là comme une invite à les contrefaire, tout comme les billets de banque. Il en fut ainsi de tout temps. On peut dire, en thèse générale, que toute gravure de quelque importance, de quelque valeur surtout, a été copiée, parfois avec une somme d'adresse telle qu'on n'arrive pas sans peine à distinguer la copie de l'original.

La mode a mis en faveur les estampes du XVIIIe siècle, celles en couleurs notamment. On parvient, à l'aide de la photographie, combinée avec l'impression en plusieurs teintes, à les contrefaire d'une façon vraiment prodigieuse. Et comme, d'autre part, l'imitation des sculptures en bois se pratique avec un art merveilleux, on devine à quoi s'expose l'amateur qui, cédant à l'appât de ces séduisants produits, se hasarde à les vouloir conquérir.

L'épreuve et le cadre, artificiellement défraîchis, au besoin percés de trous imitant les piqûres de vers, la vitre poudreuse, donnent à ce point l'illusion du vrai, que l'acquisition, même à un prix considérable, semble encore avantageuse.

Les médailles, les dessins de maîtres se reproduisent avec la plus dangereuse fidélité. On peut, dans les collections publiques, rapprocher les originaux des copies; mais les pièces se présentent d'ordinaire isolées. Il faut un œil déjà singulièrement expert pour les identifier à coup sûr.

Et ici se produit ce que j'appellerais volontiers un phénomène d'autosuggestion. Le possesseur de la pièce fausse est mis en présence de l'échantillon indiscuté. Il s'extasie sur la fidélité de l'imitation..., de la pièce vraie. Car il n'entend pas s'être trompé. Avoir été refait, lui? Jamais! Vous ne le connaissez pas. Sa pièce est bel et bien l'original; la vôtre n'en est que la

copie! Et si vous invoquez vos auteurs, eh bien! c'est qu'ils se sont trompés. Dans la famille du détenteur cette opinion se transmet, jusqu'au jour où il s'agira de réaliser.

On m'a cité ainsi le nom d'une famille, ruinée par l'imprudence de son chef, d'avoir voulu s'approprier toute une collection qu'on lui signalait comme d'origine illustre. L'opération se fit dans le plus grand mystère. Un moment vint où, voulant bénéficier de la plus-value, notre spéculateur paya cher son inexpérience.

Des copies de tableaux données pour œuvres authentiques, c'est, peut-on dire, la monnaie courante, le péché véniel de la fraude en matière d'art. La chose s'est pratiquée de tout temps. On pourrait nommer de grands artistes du passé et même de notre temps, qui se sont fait les auxiliaires d'une pratique à peine réprouvée, tant elle est générale. Elle le fut à toutes les époques. Nous voyons par exemple Rubens, tout jeune alors, et au service de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, chargé par son maître de convoyer en Espagne un ensemble de cadeaux destinés à Philippe III.

Il emporte des chevaux, un carosse, des armes perfectionnées, un fusil se chargeant par la culasse. Il y a aussi des tableaux. Ceux là sont pour le premier ministre, le duc de Lerme, amateur aussi passionné que peu clairvoyant. Eh bien! ces toiles ne sont, pour la plupart, que des copies. Étaient-elles du pinceau de Rubens ou de tout autre artiste? L'histoire ne le dit pas expressément. La chose, du reste, n'importe. Les peintures furent accueillies avec enthousiasme; le duc de Lerme les trouva merveilleuses. On le fit savoir à Mantoue. Elles appartiennent peut-être encore aux descendants du ministre.

En 1632, Balthazar Gerbier veut faire sa cour au roi d'Angleterre, dont il est l'agent dans nos provinces. Il offre à Charles Ier un tableau de Van Dyck. Le peintre aspirait, à ce moment, à entrer au service de la Cour de Saint-James. Il s'empresse de déclarer que le tableau n'est qu'une copie. Ce fut tout une affaire. Le marchand, Noveliers, invoque les témoignages les plus honorables, celui de Rubens notamment. Van Dyck, en somme, aurait été induit en erreur. Il savait, tout au moins, que des copies d'après ses œuvres étaient en circulation; bien plus, il concourait à leur mise au jour.

La contrefaçon des produits de l'art n'offre, en somme, qu'un intérêt secondaire, au regard de leur fabrication intégrale. Incontestablement c'est de l'art aussi, c'est même de l'art doublé de science. Je me borne à citer, en passant, le buste prétendu du poète florentin Benivieni, exposé au Louvre, parmi les chefs-d'œuvre de la renaissance italienne, jusqu'au jour où un sculpteur, J.-B Bastianini, mort à Florence en 1868, s'en déclara l'auteur. Beaucoup de gens le disaient incapable d'avoir créé pareil chef-d'œuvre. Il avait pourtant produit d'autres choses de mérite, et notamment le buste saisissant de Savonarole, morceau remarquable, exposé à l'ancien couvent de Saint-Marc, à Florence, sous le nom même de son auteur.

Un de nos plus éminents associés, le Dr Bode, dans un article récent sur la falsification des œuvres d'art (1), signale l'existence, en Italie, d'une

(1) *Die Woche*, 15 juin 1903.

fabrique de sculptures de la renaissance, dont les produits se rencontrent jusque dans des collections importantes. Il dénonce, en outre, la production, sur une vaste échelle, de peintures primitives de l'école siennoise, très adroitement imitées.

En Belgique fonctionne une industrie similaire. J'ai été personnellement en rapport avec un de ses représentants. Lui-même m'assura qu'il trouvait de ses œuvres un excellent débit, non seulement en Amérique, mais en Europe même, surtout en Angleterre. Je me souvins alors qu'étant à Londres quelqu'un appela mon attention sur une couple de peintures flamandes, destinées à être mises aux enchères publiques. Je les vis. C'étaient des triptyques, prétendus du XVIe siècle, avec portraits des donateurs, paysages minutieux, tous les détails habituels de ce genre de productions. Le peintre s'était montré assez adroit pour pouvoir tromper un amateur novice. Il avait fait emploi de photographies, amalgamé une foule d'éléments, adapté des têtes et des mains, en un mot donné quelque apparence d'authenticité à sa pénible fabrication. J'ignore ce que se vendirent ces curieux produits, n'ayant pu assister à la vente.

Qu'ils aient trouvé des amateurs empressés, j'en ai la persuasion absolue.

Un collectionneur belge de mes amis me fit voir, il n'y a pas très longtemps, une couple de peintures. C'étaient des portraits. On les lui proposait en vente à un prix fort respectable. Les panneaux étaient d'une fausseté radicale. Mon ami ne se laissait pas aisément convaincre. Il fallut lui démontrer le caractère fantaisiste des costumes, la fausseté totale des armoiries. Je ne suis pas très certain d'avoir abouti à le désabuser.

Par bonheur, comme dit le « Bonhomme » : *Toujours par quelque endroit, fourbes se laissent prendre.*

Les dupes, d'autre part, sont proie facile. Leur manque de clairvoyance, surtout leur précipitation les perdent. Dans les grands centres comme Paris, Londres, Berlin, la vie opulente ne va pas sans quelque amour de la collection. L'homme bien doit appartenir au monde de la curiosité.

Les gens riches et pressés sont, dès lors, l'objet d'une exploitation en règle. Les moins favorisés de la fortune veulent à tout prix faire des découvertes. Leur infatuation les aveugle.

La naïveté du collectionneur n'a d'égale que son obstination. J'en donne pour finir un exemple éclatant.

Il y a peu d'années se faisait, dans une des grandes capitales de l'Europe, la vente d'une bibliothèque fameuse. Entre les manuscrits se présentait un recueil de dessins donnés pour être de la main de Rubens. La suite avait pour titre :

Historia von (sic) *Leiden und Sterben unsers Herren Jesü* (sic) *Christe* (sic) *unserem* (sic) *Erlöser*. C'était suspect, pour dire le moins.

A la page initiale, au bas d'une médiocre copie de gravure d'après Abraham Bloemaert, on lisait, en lettres d'or, *P. P. Rubens Ex. Ex.*, sans doute pour *excudit*, indication ordinairement adoptée par les éditeurs, ce qu'avait ignoré le copiste. Suivait un millésime : 1598

Au feuillet suivant, dans une sorte de cartel barbarement tracé, on lisait cette « dédicace », en cursive allemande :

Peter Paulus
Ruben
zu sein Freund
Octavio van Veen
Anno Domino : 1599.

Le faussaire s'était dit que Rubens, né en Allemagne, ayant été élevé à Cologne, devait, dans ses relations familières, se servir de l'allemand. A moins qu'à ses yeux le flamand et l'allemand ne fissent qu'un. Et comme il s'agissait du bas-allemand, *Nederduitsch*, il l'estropiait à plaisir, comme il estropiait le latin. Avec cela, voyez-vous ce Rubens, transformé en « Ruben »? L'imitation frauduleuse était donc palpable. Elle éclatait dans les dessins eux-mêmes. Les compositions, au nombre de seize, représentaient des scènes de la Passion. A la réserve de deux ou trois, toutes étaient empruntées à des gravures connues. Ainsi, la *Descente de Croix,* signée des initiales P. P. R. F. (pour Pierre Paul Rubens *fecit*) et datée de 1598, était simplement *la copie d'une gravure de Rembrandt,* de Rembrandt, venu au monde huit années après la date prétendue du dessin! Inutile de pousser plus loin la démonstration.

Vous croyez que cela empêcha le manuscrit de se vendre? Erreur.

Un de nos honorables confrères assistait à la vente. Quand le volume vint sur table, lui et d'autres l'accueillirent avec un peu de raillerie. Des gens crurent apparemment que c'était pour s'approprier le bouquin à meilleur compte. Les enchères furent très vigoureusement poussées et le fameux manuscrit de Rubens fut adjugé à plus de mille francs! L'acquéreur aura trouvé là un argument de plus en faveur de l'authenticité de son achat. « Payé mille francs à la vente *** ». C'est presque un brevet.

En somme, et je conclus par là, si la race des faussaires est douée d'une persistance remarquable, celle des dupes n'est pas près de s'éteindre. Elles continueront donc de cheminer de compagnie.

On dit de la foule qu'elle veut être trompée : *Mundus vult decipi.* Je pourrais dire que l'amateur ne veut pas être désabusé et je songe parfois avec admiration à cette parole, presque sublime, d'un opulent collectionneur m'ouvrant la porte de sa galerie : « Ne vous gênez pas, soyez sincère; je suis un amateur assez sérieux pour entendre la vérité. »

COURTENS (Frans), né à Termonde le 24 février 1853.

Le matin au bord du Zuyderzee. — Au Musée d'art moderne, à Bruxelles, l'autre jour, un homme d'âge mûr, d'aspect grave et doux, s'absorbait dans la contemplation d'un des chefs-d'œuvre de la Galerie : *Drève ensoleillée* [1], de Courtens. Après un moment d'hésitation, il vint

[1] Mot très usité en Flandre qui signifie avenue (néologisme).

à moi : « A quelle nationalité appartient », dit-il, « l'auteur de ce merveilleux paysage? — Courtens est Belge — Vivant? — Je lui ai parlé tantôt. — Voudriez-vous, Monsieur, puisque vous avez la joie de le connaître, lui dire qu'un Américain, de passage dans ce pays, emporte de son œuvre un souvenir ineffaçable? »

Mon interlocuteur eût été aussi bien Français, Autrichien, Anglais ou Allemand que, sans nul doute, le nom de Courtens lui eût été familier. Il aurait su que, parmi les représentants de l'école moderne du paysage, l'artiste appartient aux plus estimés; que, consacrée par vingt succès, sa réputation a, dès longtemps, franchi les frontières natales. Chose sans précédent dans les annales de l'art de son pays, et caractéristique d'ailleurs de l'évolution du goût, ce fut aux œuvres du paysagiste qu'à l'Exposition universelle de 1889 allèrent les suffrages du jury. Courtens remporta la médaille d'honneur. Comme la veille, du reste, à Munich, dont la Pinacothèque possède deux œuvres importantes de son pinceau. C'en était fait, décidément, de la hiérarchie des genres.

Né en pleine terre flamande, à Termonde, pittoresque petite ville baïgnée par l'Escaut, Courtens a grandi parmi la nature. Il doit à cette circonstance d'avoir gardé intacte la fraîcheur de ses impressions. A cet avantage, s'en est joint un autre : l'Académie de Termonde, où tout d'abord il aborda l'étude du dessin, avait, pour la diriger, un peintre de paysage, M. Jacques Rosseels, un novateur, un révolutionnaire presque. Rien donc n'a contrarié la vocation du jeune homme. Venu à Bruxelles en 1872, il y acquit, dans la fréquentation assidue d'une Académie libre, le savoir technique indispensable pour aborder avec assurance tous les genres. La spontanéité de l'exécution révèle, en ses œuvres, la joie éprouvée à les produire. Elle proclame la libre esthétique du peintre.

Dans sa toile, *Le Retour de l'office*, exposée en 1884 (Musée de Bruxelles), l'artiste s'inspire des choses du terroir. Morceau considérable d'ailleurs, frappant par la justesse de l'effet, bientôt dépassé par des œuvres de plus haute maîtrise.

De bonne heure la Hollande, la terre d'élection des paysagistes, avait charmé le jeune peintre. Dans ce milieu si favorable à l'expression complète de son tempérament, où la grandeur de la ligne se marie à la puissance des colorations, Courtens devait trouver à l'infini de quoi l'inspirer. Tour à tour à Vogelenzang, à proximité des bois grandioses environnant Haarlem; à Nordwyk, tout contre la mer, son atelier en quelque sorte battu par les flots, face à face avec la nature qu'il aime et comprend, chaque jour lui procure une perception plus nette des aspects changeants du ciel et de l'onde.

Variées à l'infini de motifs et d'effet, ses pages déjà se comptent par centaines. Dans le nombre se font remarquer, en première ligne, *La Pluie d'or*, objet à Paris de la plus haute distinction en 1880, maintenant au Musée national hongrois; *Le Calme du soir à Nordwyk*, *La Fin d'automne*, *Le Moulin à Overschie*, *L'Ex-voto*, *La Voiture du docteur*, *Le Champ de jacinthes* (Pinacothèque de Munich). Toutes ces toiles se signalent par le pittoresque

des effets, par la grandeur du style, par la perception émue des données. C'est tour à tour le berger suivi de son troupeau, le pêcheur relevant ses nasses, le vapeur rentrant au port, la rue tranquille de quelque pittoresque localité hollandaise.

Courtens est à la fois un poète et un virtuose. Il pense, avec Rembrandt, que « la couleur n'est pas faite pour être flairée ». Ses pages, toujours de surprenante justesse, forment, de près, une masse à peine déchiffrable ; éloignons-nous, tout s'ordonne, se précise, vient prendre sa juste place, bêtes et gens.

Peintre de figures et d'animaux également habile, — à preuve au Musée de Bruxelles, *L'Heure de la traite* (1896); au Musée de Magdebourg, *Les Nourrices ; La Nichée*, morceau grandiose, un des succès du Salon de Bruxelles de 1903, encore qu'il s'agisse d'une laie et ses petits, — les genres les plus divers se confondent dans son œuvre. Ses ciels harmonieux et profonds, ses lointains éclairés ou brumeux, attestent une réceptivité inépuisable.

Exquise sous le rapport de la justesse d'impression autant que par l'heureux choix du motif, l'œuvre reproduite dans notre planche mérite de compter parmi les plus heureuses productions de son auteur. Nous croyons percevoir le balancement des voiles sous la brise, l'ondulation des flammes au bout des mâts. Illuminés par le soleil, les nuages, comme balayés, fuient vers l'horizon, où s'étale le panache fumeux de quelque vapeur dont notre œil devine le contour.

Noble don de génie de pouvoir, avec cette éloquence, traduire pour d'autres ses émotions, éterniser l'impression d'un moment heureux, dérobé à l'oubli !

F. Courtens, *Le Matin au bord du Zuiderzee*. — A. Seemann, *Meister der Farber*. Leipzig. — H. Laurens, *L'Art et la Couleur ; Les Maîtres contemporains*. Paris.

DE BRAEKELEER (Henri). Plusieurs peintres belges portent le nom de De Braekeleer. Le premier et le plus connu est Ferdinand, qui mourut nonagénaire en 1883 après avoir fourni des légions d'élèves et charmé les générations d'amateurs. Un de ses titres de gloire est d'avoir été le maître de Leys, plus jeune que lui de vingt-cinq ans et dont il épousa la sœur.

Peintre de talent, Ferdinand De Braekeleer crut devoir, selon la mode de son époque, assaisonner d'une nuance d'humeur ses compositions. Il se rehaussait à cet égard de Jan Steen, mais en réalité demeurait bien inférieur à son modèle.

De Braekeleer avait près de 50 ans lorsque lui naquit le fils qui forme le sujet de la présente étude et dont la ville natale, Anvers, expose les œuvres en ce moment, en même temps que celles de Leys [1].

---

[1] Anvers, ville natale de De Braekeleer, avait organisé une exposition de ses œuvres en même temps que de celles de Leys. Chez nous Henri De Braekeleer n'était pas trop connu. C'est surtout l'Exposition de Vienne de 1884 qui le mit en relief. Là, à côté du

Henri fut naturellement l'élève de son père et pourtant il subit davantage l'influence de son frère Ferdinand, son aîné de douze ans, mort en 1847, et chez lequel l'action paternelle se combina d'une manière très sensible avec celle de Leys.

Chez Henri De Braekeleer l'influence paternelle se trouva nettement affaiblie. Son coup de pinceau vigoureux, quoiqu'un peu inégal, ses formes accentuées contrastent évidemment avec le coloris laiteux et la mollesse du pinceau paternel. Ce qu'il lui doit, c'est, à coup sûr, l'instinct du pittoresque que l'un et l'autre affectionnaient également. Anversois de vieille roche, le vieux De Braekeleer avait connu sa ville natale du temps de l'occupation française. Il avait vu construire les premiers quais sous Napoléon et, à l'âge de 23 ans, il assista au retour triomphal des trésors de notre art national qui, pendant toute la durée du régime français, avaient été prisonniers au Louvre.

On peut affirmer qu'au vieux peintre, issu du peuple, aucun recoin d'Anvers n'était inconnu. Son fils lui dut assurément la connaissance de plus d'un secret. Leys lui inspira l'horreur de la banalité, mais le reste, le meilleur de son talent, était l'effet de ses dons naturels.

Henri De Braekeleer ne se distingue pas par une facilité de production particulière. Il suivit les cours de l'Académie d'Anvers jusqu'à l'âge de 20 ans et en demeura l'élève même après ses débuts au Salon de 1868.

Jamais il ne songea à suivre d'autres voies que celles de son instinct. Il n'expose, ni le portrait de son père, — sa mère étant morte, — ni celui de son frère, ni le sien, contrairement à la plupart des débutants; il ne recherche pas les sujets compliqués.

Un seul personnage lui suffit, et il nous le montre dans un décor approprié, et presque toujours le décor nous intéresse autant et plus que le personnage lui-même. Ses premières œuvres, *Le Faucheur, Le Fabricant d'allumettes, La Blanchisserie,* par leur observation naïve et leur sérieux profond, trahissent un esprit qui le distingue du reste de la famille De Braekeleer. A dire vrai, c'étaient là ses études, des travaux qui, pour l'époque dont il s'agit, se trouvaient à mi-distance de la nature et de l'œuvre définitive. Il leur manquait la toilette pour se montrer dans toute leur dignité. Les figures, chez Henri De Braekeleer, n'avaient rien de la trivialité du modèle; elles étaient, avec plus ou moins de bonheur, disposées pour l'agrément de l'œil, comme le sont les animaux empaillés dans des musées d'histoire naturelle. La vision du jeune peintre différait totalement de celle des autres peintres de son entourage. Pénétrant jusqu'aux détails les plus délicats de l'objet, il en arrivait à produire des effets analogues à ceux de Millet. La Belgique ne possédait pas à cette époque des cercles qui permettaient aux jeunes de faire connaître leurs œuvres. Les expositions triennales qui se succédaient à Bruxelles,

---

plafond de Baudry pour le Palais de Justice de Paris, du carton de Puvis de Chavannes pour *ludus propatria,* des tableaux de Bastien Lepage, de Henner, un très beau portrait de son frère, figurait l'œuvre remarquable d'Henri De Braekeleer. *(Le Géographe.)*

Anvers, Gand, étaient pour les débutants le seul moyen de se mettre en communication avec le grand public, et être refusé à ces salons, n'était pas seulement un malheur, c'était comme une espèce d'interdiction officielle de produire, et tout appel à la critique pour être relevé de ce banc eût été inutile.

Henri De Braekeleer ne fut pas à vrai dire refusé, mais la cohue de ces expositions officielles ne lui fournissait pas l'occasion propice de se montrer et de se faire juger. La critique y avait d'ailleurs un caractère officiel; elle s'exprimait en oracles et ne se gênait pas à l'occasion pour morigéner ceux chez qui elle découvrait des tendances à sortir du droit chemin. En outre les œuvres du jeune artiste ne fournissaient pas à la critique l'occasion de broder sur un thème, sur un sujet sérieux ou comique, sur une anecdote ou sur un drame. Si le nom qu'il portait le signalait à l'attention, il ne manqua pas de gens, dans le public, pour plaindre le père de voir, dans ses vieux jours, abandonner par son fils, la voie qu'il avait suivie avec tant de constance et de succès. Si encore ce fils avait choisi des motifs dans le genre de Leys, qui faisaient revivre le passé à notre imagination et dont l'étude rentrait dans le programme de toute académie qui se respecte, mais non, même cette consolation était refusée au malheureux père.

C'était un tout autre but que visait le jeune garçon dont la stature massive et la démarche assurée décelaient l'inébranlable volonté. Persistant dans son système, il donna à l'Exposition de 1861, une *Blanchisserie* et une *Chaudronnerie*. Ces envois produisirent un vrai tumulte dans les Cercles où l'on s'occupait de l'avenir de l'art; on s'y voila la face. L'impressionnisme et le vibrisme n'avaient pas encore fait leur apparition. Sans préluder à celui-là, Henri De Braekeleer poussait aussi loin que possible le rendu de l'impression vraie et l'étude de la lumière.

Paul Mantz, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, signala tout ce que le *Jardin de la Blanchisserie* contenait de promesses. Dans cette peinture naïve, qui n'est pas cependant dépourvue de toute philosophie, on voit des honorables bourgeois pendre leur linge à sécher. Sans vouloir pénétrer le secret des familles, il nous semble évident que le jour où il vit son fils donner dans l'extrême réalisme, Ferdinand De Braekeleer dut être saisi d'une grande tristesse et invoquer la grâce céleste. Consolons toutefois ce père malheureux; disons-lui que, malgré la banalité du sujet, l'œuvre exposée par son fils est des plus intéressantes; les détails les plus minutieux y sont exactement à leur place, les personnages si naturels d'attitude et de couleur, la lumière si vraie, que l'on ne peut s'empêcher de croire que ce jeune artiste deviendra en peu de temps un peintre de grand talent.

En Belgique on se déclara moins satisfait. Le *Journal des Beaux-Arts*, le seul périodique belge consacré aux arts, disait : « Nous nous occuperons d'Henri De Braekeleer quand il fera autre chose que des épreuves photographiques d'après des objets dépourvus de beauté ». De même que la *Blanchisserie*, le *Chaudronnier* était un morceau de haute valeur, d'une harmonie de tons merveilleuse, d'une vérité digne des maîtres hollandais. C'était une vraie trouvaille que ce vieux chaudronnier à son établi, entouré

de tous ses cuivres sur lesquels le soleil se joue en accords variés. Après plus d'un demi-siècle, et malgré la révolution artistique moderne et ses conséquences, l'œuvre n'a rien perdu de sa fraîcheur et de son originalité. Cela prouve que celles qui sont fondées sur la nature ne vieillissent pas.

H. De Braekeleer exclut tout élément étranger de ses compositions. Il s'abstient, comme si c'était un blasphème, de tout détail, si minime qu'il fût, qui pourrait altérer l'unité de la composition. « Peinture d'enfant », s'écriait Paul Mantz, « une peinture qui se trouve être d'accord avec le fameux principe de Ruskin : rien négliger, rien mépriser, tout choisir! »

Chose remarquable et fort heureuse d'ailleurs, Henri De Brackeleer ne changea jamais. Les années, il est vrai, modifièrent quelque peu sa technique en lui donnant plus de fermeté, mais son amour de la vérité et de la simplicité fut immuable.

Le Musée d'Anvers possède de lui le *Jardin de l'Horticulteur* et le Musée de Bruxelles, l'*Échoppe*, deux tableaux qu'il fit quand il n'avait que 24 ans!

Le *Jardin de l'Horticulteur* est d'une harmonie précieuse, les fleurs y sont rangées d'après leurs nuances les plus variées et peintes avec l'amour d'un miniaturiste du moyen âge.

L'*Échoppe* nous montre l'intérieur dallé de rouge et aux murs blanchis à la chaux, d'une petite boutique comme il s'en trouve encore dans les vieux quartiers et où les enfants du voisinage vont acheter des fruits et des bonbons. Un enfant, le plus hardi de la bande, fait l'emplette pour ses camarades, qui du dehors l'observant et supputant la part qui leur reviendra. Tous ces détails si caractéristiques des quartiers populaires, où grouillent des essaims d'enfants, sont chez l'artiste l'évocation des heures de son enfance dont le souvenir lui revient sans cesse, ces choses n'ont de charme que pour ceux qui les ont connues; les indifférents, les gens du monde les trouveront peu dignes d'intérêt.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts* de Paris, où P. Mantz, en 1862, donne tant d'éloges à la *Blanchisserie*, Guiffrey parle en 1864, lorsque fut exposé le *Jardin de l'Horticulteur*, de la tentative malheureuse de M. De Braekeleer, d'Anvers, d'introduire la tendance nouvelle, d'une petite école indisciplinée qui cherche à relever le néant en lui donnant le nom vague de réalisme.

Il ne faisait pas bon à cette époque de s'écarter des sentiers battus. Il fallait obtenir la faveur du bourgeois, et à Anvers le bourgeois était le riche commerçant qui n'ouvrait sa bourse que pour des marchandises solides et de bonne qualité. Henri De Braekeleer se trouva donc isolé.

Heureusement la Commission du Salon de Bruxelles de 1869 se montra plus clairvoyante. La *Fileuse*, cet intérieur de ferme d'une intimité si pénétrante, qu'on admire au Musée de Bruxelles, fut acquise pour la loterie. C'était la consécration officielle; le public devait suivre rapidement.

Délaissant pour peu de temps ses sujets favoris, le jeune artiste sembla vouloir faire quelques pas dans la voie ouverte par Leys.

Assis sur un large fauteuil de velours, un vieux marin hâlé par le vent du large, dresse sa massive silhouette devant un rideau mordoré. Il indique du

doigt sur une carte aux contours très nets, l'endroit vers lequel il s'est embarqué. La richesse des couleurs, la sûreté du coup de pinceau, l'éclairage illusionnant, font penser à Pieter de Hooch, tandis que d'autre part la conscience du travail rappelle la conception préraphaéliste et surtout de John Everett Millais, dans son passage du Nord-Ouest. Le succès gagna même le monde bourgeois, et c'est d'un sentiment unanime que Henri De Braekeleer obtint la médaille d'or. L'œuvre fut, après l'exposition, placée au Musée de Bruxelles, où elle eut comme voisine la *Leçon de Catéchisme*. Ici, dans le demi-jour d'une salle d'orphelinat, nous voyons deux fillettes aux coiffes plissées, au pied d'un grand crucifix, face à un mur de tonalité blanchâtre, redire à une vieille femme les prières qu'elles doivent apprendre. Et ceci encore est un souvenir du vieil Anvers.

H. De Braekeleer a de ces trouvailles heureuses. En fouillant profondément ses sujets, il en fait jaillir la poésie. A Vienne, en 1873, il obtient la médaille avec son *Atelier de peintres* et avec l'*Anniversaire de la Grand'-Mère,* bientôt suivi de l'*Atelier de l'imprimeur en taille-douce,* actuellement au Musée d'Anvers, et de l'*Auberge*, où, sous son pinceau, le sujet le plus trivial devient une merveille, où il se montre le rival des maîtres hollandais les plus fameux pour la vérité de leur peinture.

Au fond, on sent où la nature qui s'exprime avec de tels accents n'est pas d'un homme qui connaît la joie de vivre. H. De Braekeleer est un contemplatif, et le présent se voile chez lui de la tristesse des souvenirs. Et un jour arriva où la mélancolie fut la plus forte, et ce jour-là le pinceau lui tomba des mains!

Malade du cerveau, et sentant sombrer ses facultés, écrivait un de ses contemporains peu de temps après sa mort, il n'exposa plus rien de nouveau, excepté dans ces derniers temps, quand une amélioration parut se produire dans son état. Il présenta alors quelques petits tableaux où la couleur, toujours très vive, commençait pourtant à scintiller. Il remporta de grands succès encore, mais avec des toiles faites depuis des années. On ne se doutait pas à ce moment que le maître était déjà mort pour l'art, et on l'acclamait au moment même où, assis dans son atelier, seul, devant sa toile intacte, il pleurait sur son impuissance.

Il mourut le 20 juillet 1888.

L'exposition actuelle de ses œuvres à Anvers fait revivre pour un moment la personnalité de cet artiste et son existence si pleine de tristes souvenirs.

Henri De Braekeleer travaillait péniblement, presque avec souffrance. Chaque coup de pinceau exigeait un effort et, on peut l'affirmer, emportait quelque chose de lui-même. Il semblait travailler non pour les autres, mais pour lui. L'étude de son œuvre nous fait pénétrer dans son âme, et si le succès ne lui était pas indifférent, il ne l'accepta pas comme une consécration, sans jamais rien sacrifier pour l'obtenir.

Le nombre de ses œuvres est restreint et elles sont toutes de petites dimensions. Il est rare qu'elles contiennent plus d'un ou deux personnages.

Ce que l'artiste recherchait c'était la poésie du clair-obscur, les jeux pleins de surprises des moyens lumineux dans des milieux fermés. On l'a comparé à Vermeer, de Delft, et le rapprochement est assez juste, sauf en ce qui concerne le coup de pinceau qui, chez De Braekeleer, est laborieux. Il a une manière toute spéciale de reproduire les effets fugitifs de lumière sur les chaises, les étoffes, les meubles et les murs. L'étude de ces effets l'absorbe visiblement vers la fin de sa vie; il penche vers le pointillisme. La lumière dans ses œuvres se pulvérise en atomes comme dans les chambres closes où pénètre un rayon de soleil.

Comme graveur au burin, il a laissé quelques pièces d'une vérité et d'une poésie merveilleuses, des paysages, de vieilles cours, des vues de ville, des recoins perdus, et dans toutes ses œuvres s'exprime son attachement passionné à toutes les formes d'un passé qui s'en va.

Henri de Braekeleer a vécu solitaire et l'est resté dans son art. Toutes les théories comptaient peu pour lui. Sa lumière est souvent diffuse. Les détails l'absorbent plus que l'ensemble, l'accessoire l'emporte sur le principal. Mais il nous fait pénétrer dans l'intimité des choses. Il les fait revivre à nos yeux qui les avaient vues sans les regarder, qui les avaient oubliées. C'est un appel à notre conscience. Ses œuvres sont comme des portraits de nous-mêmes sans aucune retouche. Il n'a pas fait école. Cela ne pouvait ni ne devait être. Il a eu quelques imitateurs oubliés. Néanmoins, son influence, sans être directe, a été réelle sur les jeunes générations qu'il a encouragées à chercher leur voie hors des sentiers battus.

Et quand, en 1891, son buste fut offert à la ville d'Anvers par un amateur généreux pour être exposé au Musée, des hommages, venus de tous les coins de la Belgique, saluèrent sa mémoire. On sentait qu'en ce faisant on accomplissait un acte de justice et de gratitude.

Kunst und Kunstler, 1905, Jah. III, Heft XII, p. 507. Berlin, Bruno Cassire.

DE BUSSCHER.

Documents faux relatifs aux anciens peintres, sculpteurs et graveurs flamands [1]. — Après une première communication au Congrès néerlandais tenu à Anvers en 1896 et une seconde à la Société d'histoire et d'archéologie de Gand (5e année, 1897), M. Victor Vander Haeghen adresse à l'Académie un mémoire ayant pour objet d'établir, avec preuves à l'appui, la fausseté d'un ensemble de pièces appartenant aux Archives gantoises, pièces utilisées, à plus d'une reprise, depuis un demi-siècle, par des historiens de l'art flamand.

En premier lieu, c'est le *Registre de la corporation plastique de Gand,*

---

[1] Rapport de M. Henri Hymans sur un mémoire présenté à l'Académie royale de Belgique par M. Victor Vander Haegen. (Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 3e série, t. XXXV, no 4, avril 1898.)

comme l'intitule feu notre confrère Edm. De Busscher, dans la publication qu'il consacre à ce document, au premier volume de ses *Recherches sur les peintres gantois*.

Il résulte du travail de M. Victor Vander Haeghen que la liste publiée par M. De Busscher est fausse d'un bout à l'autre!

Le procédé auquel a eu recours le faussaire est fort simple. Possesseur d'un registre datant vraisemblablement du XVIe siècle, où se rencontre une petite liste de noms anciens, il a commencé par faire disparaître les cotes des feuillets pour ramener à la tête du volume les pages restées blanches et s'en servir ensuite pour sa nomenclature.

Où il a puisé les éléments de sa fraude, c'est-à-dire la liste prétendue des artistes gantois, de 1339 à 1540, M. Vander Haeghen nous le montre par la comparaison des textes utilisés avec la transcription qu'il en a faite et dans laquelle se retrouvent les erreurs commises, notamment par Dierickx. Van Vaernewyck est encore un des auteurs mis à contribution.

La corporation gantoise aurait, pendant deux siècles, compté des artistes qui, de père en fils, procèdent à l'élection de leur doyen, reçoivent des maîtres et des apprentis, sans que rien de tout cela ait existé ailleurs que dans l'imagination du faussaire!

Aux maîtres les plus connus, et dont il puise les noms dans les annales gantoises, il donne une filiation, comme on la trouve dans quantité de matricules du genre.

Un système analogue a présidé à la confection d'autres documents, par exemple un prétendu règlement daté de 1338, en quelque sorte calqué sur des pièces analogues existant pour diverses corporations de métiers.

Il n'a fallu rien moins que la grande expérience qu'a M. Vander Haeghen des sources gantoises, pour arriver à la divulgation des coupables agissements du faussaire.

Pourtant l'auteur du mémoire a peine à comprendre qu'avec le manuscrit sous les yeux, quelqu'un ait pu être dupe de la supercherie. Mais voilà! Si l'erreur se propage avec une facilité extrême, en revanche rien n'est difficile comme d'en faire justice.

En plus, il faut tenir compte de l'illusion de quiconque détient un texte et songe à le vulgariser au profit de quelque œuvre nouvelle, appelée à élucider un point d'histoire. Telle fut, pour De Busscher, la reconstitution du passé artistique de la ville de Gand. Les faux autographes, si bénévolement acceptés pour vrais par un savant illustre comme M. Michel Chasles, nous éclairent à suffisance sur la possibilité de semblables méprises.

C'est en 1843 que le faux registre des peintres entra aux Archives gantoises. Il provenait de J.-B. Delbecq, dont le nom occupe une place honorable dans les annales de la curiosité et dont la précieuse collection d'estampes, hautement prisée par M. Duchesne, conservateur du Cabinet de Paris, eut l'honneur d'être inventoriée par Bürger. Plusieurs de ses raretés appartiennent au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Delbecq lui-même avait-il confectionné le faux registre, vendu seulement

après sa mort? M. Vander Haeghen incline à le croire, non sans de bonnes raisons.

Avec une patience égale à son érudition, il arrive à établir que Delbecq doit être positivement envisagé comme l'inventeur de la légendaire histoire des peintres flamands, versifiée par Lucas de Heere, document cité déjà par Van Mander comme perdu à l'époque où lui-même écrivait son *Schilderboek,* et qu'à plus d'une reprise on nous assure, depuis un demi-siècle, avoir été aperçu par des auteurs, à la façon du serpent de mer par les nautoniers.

Le *Bulletin de l'Alliance des arts,* de Paris, affirme sa présence dans les papiers de Delbecq et en publie même des extraits utilisés notamment par de Reiffenberg. Ici encore le faux est absolu! M. Victor Vander Haeghen prend, comme on dit, l'auteur du méfait la main dans le sac. Les vers attribués à Lucas de Heere sont empruntés partiellement au texte de Van Mander, partiellement à d'autres auteurs.

Bien qu'une suspicion légitime s'attache, dès lors, à tout ce qui procède de Delbecq, M. Vander Haeghen n'hésite pas à tenir pour authentiques les dessins d'Arend Van Wynendaele appartenant aux Archives gantoises, et dont cependant fut détenteur celui que son travail met en si fâcheuse posture.

Wynendaele figure sur les listes authentiques de la corporation des peintres; ses œuvres portent le caractère de leur époque, tant pour le dessin que pour la calligraphie et même pour le papier.

En l'espèce, il y a moins d'importance à attacher à la mention du recueil au cours du XVIIe siècle.

L'auteur du mémoire le dit avec raison, l'époque où vécut Delbecq abonde en mystifications du genre de celles dont il doit être envisagé comme l'auteur. Le catalogue Fortsas est un monument de l'espèce.

On peut rappeler aussi les *Leçons de Rubens,* ces fragments d'une correspondance prétendue avec un abbé imaginaire de Gembloux, Charles-Réginald d'Ursel, où successivement le grand peintre émet des jugements, absurdes il est vrai, sur la religion, la peinture et la politique.

Il n'y a point longtemps, un écrivain non dénué de mérite faisait encore état de cette correspondance supposée dans un travail consacré à Rubens.

Un autre mystificateur gantois duquel s'occupe M. Vander Haeghen est le nommé Schellinck, journaliste, mort en 1867. Celui-ci avait du moins l'excuse de la pauvreté. De son propre aveu, il forgea nombre de documents faux relatifs à l'histoire des arts.

Ce fut lui, par exemple, qui fit paraître en 1845, sous le nom de F.-E. de Caesemaeker, un opuscule sur les verres de lunettes, connus, à l'en croire, dès le XIVe siècle et utilisés à la Cour de Louis de Male! Ce n'est qu'en 1894 que fut définitivement établie la fausseté de ce travail, grâce à l'intervention d'un professeur d'oculistique à l'Université de Modène.

La race des mystificateurs est-elle éteinte? Espérons-le, sans trop oser le croire. Le mot « mystificateur » n'est qu'un terme adouci. Ils sont plus nombreux qu'on ne pense ceux qui, de propos délibéré, accommodent les sources au profit des thèses plus ou moins hasardeuses qu'ils soutiennent.

Autre chose, sans doute, est la fabrication de pièces manifestement fausses.

Pour faire justice de ces dernières, il faut une somme de savoir et de pénétration que beaucoup hésitent à mettre au service d'une cause ingrate, à laquelle se mêlent toujours des questions de personnes, délicates à soulever.

M. Victor Vander Haeghen fait preuve d'un courage dont il y a lieu de le féliciter. La publication de son mémoire par les soins de l'Académie me paraît d'autant mieux indiquée que c'est sous le patronage de notre Compagnie que parurent les travaux de M. Edm. De Busscher, précisément fondés sur les pièces dont son successeur aux Archives gantoises établit la fausseté.

DE CURTE, architecte, décédé le 9 août 1891, rue d'Arlon, à Bruxelles, enterré à Laeken.

DE GREEF (Jean), peintre paysagiste, mort à Auderghem, où il habitait au bord du poétique étang de Rouge-Cloître, près Bruxelles. Peintre réaliste.

DE GROUX (Charles-Corneille-Auguste), peintre d'histoire, chevalier de l'Ordre de Léopold, mort le 30 mars 1870. Né le 4 août, il allait atteindre sa quarante-cinquième année.

Succombant, si jeune, au mal impitoyable contre lequel il luttait depuis plus de vingt ans, il a pu, cependant, mettre au jour un nombre considérable d'œuvres sérieusement conçues et exprimées sous une forme essentiellement individuelle.

Élève et lauréat de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, recevant les conseils de J.-B. Van Eycken, auquel l'unissait une amitié bien naturelle entre ces deux natures rêveuses, il manifesta de bonne heure son penchant pour le genre de sujets qui forment la très grande majorité de son œuvre. S'il fit un instant, à ses débuts, de la peinture religieuse ou décorative, si plus tard il aborda, non sans succès, des épisodes historiques comme *La Mort de Charles-Quint* (Salon de 1860), *François Junius prêchant secrètement la Réforme* (Musée de Bruxelles), *Les Bourgeois de Calais devant Edouard III* (Exposition universelle de 1867), c'est bien moins par ces travaux que par des données plus humbles qu'il s'est fait connaître. Même il bannit soigneusement des toiles que nous venons de citer cet apparat aimé des peintres de sujets historiques, et il use, pour nous toucher, des mêmes éléments dont il fait, dans ses sujets intimes, un si heureux emploi. Nous ne disons pas que si De Groux avait joui de la santé il n'eût consacré son pinceau à des œuvres plus considérables; bien au contraire. Mais la délicatesse native de ses sentiments, encore accrue par la souffrance, le portait bien plus naturellement à la rêverie qu'à la conception de ces grands ensembles qui doivent briller avant tout par une exécution puissante.

S'arrêtant alors aux choses de la vie intime, portant sur ce qui l'environnait le regard d'un observateur ému, d'un artiste vivement sensible au pittoresque de la forme, il nous retraçait des scènes souvent poignantes mais qui étaient la traduction parfaite de ses impressions personnelles.

Que cette partie du public qui veut qu'on l'égaie ne s'arrêtât point à l'analyse des œuvres de De Groux, on le comprend; il faut s'étonner davantage d'avoir vu des esprits sérieux se méprendre sur son caractère, au point de lire dans cette peinture mélancolique de la pauvreté, non pas le simple indice d'un cœur sensible, mais l'expression cherchée d'une théorie sociale. D'autres, allant plus loin encore, ont cru que l'artiste, atteint d'une étrange misanthropie, fermait obstinément les yeux du côté riant des choses. Étranges erreurs, dont certaines œuvres mêmes de De Groux sont la réfutation la plus éloquente! Réservé autant que sincère, s'il affectionnait les scènes de la vie du peuple, s'il a, comme d'autres avant lui, cherché dans le milieu le plus humble des sujets dont on contesterait en vain la touchante simplicité et la fréquente portée morale, c'est qu'en véritable artiste il se croyait appelé à traduire avec plus de bonheur une nature qu'il avait sans cesse sous les yeux, des mœurs qu'il avait particulièrement étudiées. Et s'il prenait ses modèles parmi les campagnards, dans la classe ouvrière, même parmi les mendiants, n'est-ce point que là plus qu'ailleurs il trouvait le pittoresque du costume, joint à une simplicité de gestes et à une sincérité d'expression, qu'il eût plus rarement trouvées dans les milieux mondains où tant de ses confrères vont s'inspirer?

De Groux considérait comme dignes du pinceau de l'artiste, tous les sujets susceptibles d'émouvoir, et, avant de s'adresser à notre esprit, c'est à notre cœur qu'il allait. Sans être insensible à la valeur d'une forme correcte, sans dédaigner les séductions de la grâce, — ses études le prouvent, — il voulait conserver intacte la force de l'impression ressentie et déplorait souvent son impuissance à la mieux rendre.

Car il était modeste. A l'époque même des controverses ardentes auxquelles l'exposition à Bruxelles des premières œuvres de Courbet venait donner un si vif aliment, jamais on le vit apporter dans la lutte avec des confrères dont il se séparait, qu'une tolérence bien digne de sa fermeté de principes. Et c'est ainsi qu'il alla son chemin, évitant le bruit, moissonnant des succès sans rien abdiquer de ses convictions, ferme jusqu'à la mort, qui vint le surprendre le pinceau à la main.

CATALOGUE DES TABLEAUX DE 1 A 135 DE LA SUCCESSION DE CHARLES DE GROUX. — *Le Pèlerinage à Saint-Guidon à Anderlecht.* — *Procession des rameaux au XVIe siècle.* — *François Junius prêchant secrètement la Réforme à Anvers.* Réduction du tableau du Musée. — *Le Bénédicité.* — *Charles-Quint recevant le viatique des mains de Jean Regla, son confesseur.* Réduction en grisaille. Gravé par A. Danse. — *Derniers moments de Charles-Quint.* — *La Prière du matin.* — *L'Ivrogne.* — *Sortie d'église.* — *La Veuve.* — *Le Départ du Conscrit.* — *Retour de Pèlerinage.* — *Les Adieux.*

— *Saint François voulant protéger le monde.* Copie réduite du tableau de Rubens du Musée de Bruxelles, etc.

De belles études et esquisses, au nombre de vingt-cinq.

Projets des peintures des Halles d'Ypres. — *Les Yprois se rendent au mont Cassel et se joignent à l'armée de Robert le Frison pour prendre part à la bataille de Ravinkhove, en 1071* (0m85 de haut sur 0m70 de large). — *Lecture publique d'une charte par laquelle Louis de Nevers défend de fabriquer des draps dans un rayon de trois lieues de la ville d'Ypres, en 1319* (0m70 de haut sur 0m60 de large). — *Grand siège d'Ypres par les Anglais, en 1383* (0m65 de haut sur 0m55 de large). — *Aquarelle.* Ensemble d'un des panneaux décoratifs des Halles d'Ypres (0m25 de haut sur 0m18 de large).

Épisodes de l'Histoire d'Ypres. — Cartons des tableaux destinés à la décoration des Halles : *Prédiction du Christianisme.* Fusain (1m30 sur 1m10). — Même sujet, en grisaille (0m70 sur 0m55). — *Lecture publique de la Charte de Louis de Nevers.* Fusain (1m30 sur 1m10). — *Les Yprois se joignent à l'armée de Robert le Frison.* Fusain (1m30 sur 1m10). — Même sujet. Fusain. Grand carton de 4 mètres environ. — *Le comte Robert de Béthune remet aux échevins d'Ypres tous les joyaux et les ornements de sa chapelle en garantie des sommes qu'ils lui ont prêtées dans ses besoins urgents, en 1319.* Fusain (1m30 sur 1m10). — *Siège d'Ypres par les Anglais.* Fusain (1m30 sur 1m10). — Six figures en pied de personnages de l'histoire de Flandre. Fusains (hauteur de chaque figure : 1m20 sur 1m45). — Ensemble décoratif d'une des parois des Halles d'Ypres. Dessin au lavis (0m25 de haut sur 1m10 de large).

Nombreuses études dessinées.

Parmi les tableaux anciens délaissés par Ch. De Groux, se trouvaient quatre Breughel (Pierre) et autres, des meubles anciens, des gravures.

Vente faite par M. Étienne Le Roy et Jules De Brauwere, sous le patronage du « Cercle artistique et littéraire de Bruxelles », dont Charles De Groux était vice-président.

DELGOUFFRE (Fernand), mort à Ixelles (Bruxelles), âgé de 51 ans, le 10 mars 1900.

DILLENS (Adolphe-Alexandre), né le 2 janvier 1821, mort le 1er janvier 1877, survivant de peu d'années au frère dont il avait reçu ses premières leçons.

Enlevé si tôt à l'affection de ses amis, il avait parcouru cependant avec honneur une carrière active de trente-cinq années, conquis dans les rangs de l'école belge une place estimable et obtenu des succès dont personne ne conteste la légitimité.

Si Dillens n'a point fait école, — privilège qu'ont eu de nos jours des peintres moins distingués, — s'il n'a point subi davantage les influences d'école, la circonstance doit certainement être inscrite au compte de ses

qualités. On pouvait lui prendre ses sujets, leur interprétation n'appartenait qu'à lui-même.

Qu'il peignît le genre ou que, dans ses compositions, il abordât des sujets historiques, — ce qu'il a fait parfois, — Dillens ne puisait qu'à un fonds légitimement amassé et pouvait dire comme Musset :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Pensa-t-il à cette revendication? J'en doute. Sa franche nature excluait jusqu'à la possibilité d'un emprunt, et que l'œuvre satisfît plus ou moins aux exigences du public ou aux siennes, elle n'en montrait pas moins son auteur, marchant avec une inébranlable persistance dans une voie de recherche sincère, où il rencontra fréquemment des succès signalés.

Les débuts de Dillens datent de cette époque où les ardeurs déjà bien calmées du romantisme allaient faire place à l'étude plus réfléchie de la nature et donner à l'art belge une impulsion qui lui procura en quelques années d'exceptionnels et justes honneurs.

Une notice biographique du *Journal des Beaux-Arts* (15 janvier 1877) nous dit que les années d'apprentissage du jeune peintre furent médiocrement actives. Il débuta toutefois à peine âgé de 20 ans et, si ses premiers essais ne firent pas sensation, peu d'années lui suffirent cependant pour arriver à une respectable notoriété.

Les succès ultérieurs de l'artiste dans un genre où il fut effectivement très heureux, ont trop fait oublier des œuvres qu'on admira en leur temps et qui datent de ses premières années. Entre beaucoup de personnes qui doivent se rappeler cette petite scène à la Deveria, gravée ou lithographiée avec succès sous le titre : *N'éveillez pas l'esclave qui dort, il rêve peut-être qu'il est libre,* je gage qu'un très petit nombre se rappellent que Dillens en était l'auteur.

En 1850, il exposait, d'abord à Bruges, puis à Bruxelles, une œuvre excellente qu'il a lui-même gravée à l'eau-forte : *Jeanne d'Arc, prisonnière, conduite au camp des Bourguignons.*

C'était une toile de petites dimensions, mais bien ordonnée, peinte avec vigueur et qui prouvait que, dès lors, l'artiste avait fait du costume du moyen âge une étude consciencieuse Avant cette époque même, il avait été appelé à collaborer à un essai d'imagerie nationale tenté par le Gouvernement sous le titre de *Musée populaire de Belgique.* Dillens exécuta pour cette publication plusieurs planches de costumes, des portraits d'artistes et des types militaires du XVIe siècle, et ses planches sont parmi les meilleures de la collection, dans laquelle figurèrent des dessins de Madou, Huart, Verboeckhoven, Clays, Van Moer, etc.

J'ai tenu à dire un mot de ces œuvres de la première période d'une carrière qui, pour beaucoup de personnes, ne date que du jour où l'artiste aborda des sujets plus familiers et dans lesquels, il faut le reconnaître, il remporta ses plus beaux succès.

Ce fut vers 1850 qu'il visita pour la première fois les îles zélandaises, dont les mœurs, les types et les costumes devaient par la suite lui fournir tant de

charmants sujets de tableaux. Épris du pittoresque au delà de toute expression, le peintre trouvait ici, dans toute l'animation de la réalité, un ensemble de physionomies, d'ajustements, d'usages qu'on chercherait vainement ailleurs, se produisant dans un milieu si absolument conforme à ses prédilections qu'il l'eut presque rêvé.

Dillens, faut-il le rappeler, n'était pas seulement un vrai Flamand, mais, quoiqu'il eût quitté sa ville natale peu de temps après ses débuts, il n'en resta pas moins toute sa vie un parfait Gantois. M. Pinchart le disait dans un discours prononcé à ses funérailles : Dillens savait à fond l'histoire de la Flandre. Il avait lu et relu Vaernewyck et son Oudegherst, et connaissait par cœur le vieux Cats dont il possédait les jolies éditions contemporaines si finement illustrées par Van de Venne.

Combien le milieu nouveau, où quelques heures avaient suffi à le transporter, allait au tempérament de l'artiste, une œuvre antérieure suffirait à le prouver. Parmi les rares portraits qu'il a laissés, il en est un, de petites dimensions, où il a peint ses vieux parents. Autant par le type que par la peinture, il semble que l'on soit en présence d'un de ces précieux portraits de l'école hollandaise du XVIIe siècle. Et si l'on songe combien était familière à l'oreille de l'artiste cette langue si peu différente de celle qui lui était propre, on comprend sans peine qu'il ait pu, dans ses séjours en Zélande, tout en participant à la vie du peuple, garnir ses portefeuilles d'un trésor d'études et d'impressions traduites plus tard en œuvres charmantes et avidement recherchées.

En 1851 parut son premier essai dans le genre nouveau : *Une Demande en mariage dans la Flandre zélandaise*, et, au suivant Salon de Bruxelles, il emporta tous les suffrages avec quatre toiles dont les sujets étaient puisés dans les mœurs zélandaises : *Le Droit de passage, Manière de faire la cour en Zélande, Le plus jeune et le plus vieux d'une famille de braves gens*, et, enfin, *La Digue de Westkapelle*, qui fut acquise pour la tombola.

Autant par le choix des sujets que par l'interprétation, ces œuvres étaient dignes d'éloges, et si le peintre charmait la foule par la grâce des physionomies et le pittoresque des costumes, les artistes étaient unanimes à rendre hommage à la valeur de l'exécution. A l'unanimité, le jury accorda la médaille d'or à Dillens.

L'Exposition universelle de Paris vint confirmer le jugement de l'école belge. L'*Illustration* grava plusieurs des tableaux exposés par l'artiste, qui obtint une médaille d'or de troisième classe, distinction enviable si l'on se rappelle ce qu'était cette exposition où l'école belge brillait d'un si vif éclat et où la médaille de première classe échut à Leys, représenté par ses meilleures œuvres.

Si Dillens était arrivé jeune encore à ce degré de notoriété auquel aspirent les artistes, à ce renom qui fait que les œuvres s'enlèvent couramment, il n'eut pas cependant le tort de lasser l'attention publique par la répétition à l'infini d'une même donnée. Quoiqu'il fît aux épisodes de la vie zélandaise une large part dans ses travaux successifs, il sut trouver pourtant des scènes

toujours intéressantes et variées comme le prouve l'énumération seule de ses toiles principales : *Chanson nouvelle, Course à la bague, Jour d'hiver au port de Goes, Phénomène du village, Pouvoir avoir chaud quand il fait froid, La Fenêtre aux confidences, Comment toutes les saisons ont leurs plaisirs, Le Cordonnier-Barbier*, etc. Les épisodes étaient toujours heureux et mettaient en relief les rares qualités du peintre : l'entrain, l'observation et un talent de mise en scène qui ont été de toutes les époques l'apanage des plus grands peintres de genre, depuis Ostade jusqu'à Madou en passant par Wilkie.

Malgré la constance du succès de sa manière « zélandaise », Dillens ne renonça jamais à sa prédilection pour l'étude du passé. En 1861, il voulut appliquer ses connaissances archéologiques à un épisode de notre histoire et il choisit cette page glorieuse des annales anversoises connue sous le nom de *Camisade du duc d'Alençon*. Dans les dimensions d'un tableau de genre, il mit en scène ce soulèvement de la bourgeoisie d'Anvers, prenant sa revanche de la furie espagnole et chassant de ses murs la soldatesque française. Il existe de cet événement des représentations contemporaines auxquelles l'artiste ne puisa que pour ajouter à la vérité du tableau.

Quoique admirée, l'œuvre n'eut pas tout le succès que devaient lui mériter des qualités artistiques incontestables et la véritable connaissance de l'époque dont l'artiste avait fait preuve. Mais la toile se classait mal entre les œuvres historiques et la peinture de genre. Plus grande, elle eût trouvé sa place dans un musée ou dans un de nos édifices publics, tandis que, par la nature même du sujet, elle se trouvait d'avance exclue des demeures particulières. Elle resta, je pense, longtemps à son auteur, qui y avait fait passer certainement quelques-unes de ses meilleures qualités.

Une autre œuvre importante, le plus important, sans doute, parmi les tableaux de genre de Dillens, suivit de près. Ce fut la *Noce zélandaise*, exposée à Bruxelles en 1863. Plus encore peut-être que dans aucune autre de ses toiles, le peintre faisait preuve ici de cet esprit d'observation qui donnait toujours un si vif attrait à ses compositions. La *Noce zélandaise* réunissait tous ces petits épisodes d'une fête de l'espèce, accompagnés de la solennité un peu grotesque dont l'usage entoure en Hollande les grands actes de la vie. L'œuvre eut un succès du meilleur aloi, et la Commission ne fit que confirmer le jugement du public en la désignant comme sujet à reproduire par la lithographie. Dillens voulait une gravure, et l'on ne réussit pas à s'entendre. Ce fut grand dommage, car la *Noce zélandaise* eût certainement donné une excellente planche.

On n'a, d'ailleurs, exécuté d'après notre artiste qu'un petit nombre de gravures, et il est permis de s'en étonner, car ses compositions n'étaient pas seulement très soignées, mais elles présentent presque toujours une somme d'intérêt qui eût infailliblement procuré la vogue à leurs traductions. C'est ainsi qu'une chromolithographie exécutée pour la Société des Aquarellistes, d'après une scène de patinage composée en 1860, s'est répandue à des milliers d'exemplaires. Encore, quoiqu'elles n'aient été reproduites que par de fugi-

tifs croquis, un certain nombre de ses toiles restent présentes à la mémoire de tous. Le retour du marin, que l'artiste intitula je crois : *A tous les cœurs bien nés que la patrie est chère*, et où le brave matelot fait entendre, au bord de l'étroite rivière qui le sépare encore de la chaumière paternelle, le cri familier du passage amenant sur le seuil toute une famille charmée, fut une œuvre absolument populaire. Il en fut de même de cet intérieur de l'île de Marken, où une jeune femme qui chante en filant voit accourir pour l'entendre les grands et les petits du village.

Il y a quelque dix ans, Dillens fit un assez long voyage en Espagne et au Maroc.

De ce voyage, entrepris un peu tardivement, il rapporta d'assez nombreuses études qui n'ont toutefois donné que de rares tableaux. Ils ne comptent pas parmi ses plus importants. Non pas, je crois, que son pinceau fût impuissant à rendre les pittoresques silhouettes andalouses; mais le peintre se sentait évidemment dérouté dans ce milieu nouveau où, même en face de la nature charmante, la part la plus importante restait dévolue à l'imagination. Il lui fallait autre chose que de simples types. Le Salon de Bruxelles vit cependant un *Bolero* qui fut moins apprécié que les scènes zélandaises auxquelles le peintre semblait décidément revenu lorsqu'il fut atteint du mal qui devait l'emporter. Dans un de ces derniers tableaux, exposés en 1875 : *Les Deux Commères*, il adopta — chose rare dans son œuvre — la grandeur naturelle. Sauf un petit nombre de portraits, je ne pourrais citer de lui dans ces proportions qu'une œuvre déjà lointaine : une enseigne très réussie faite pour un épicier du bas de la ville. La maison qui a été récemment démolie au quai des Poissonniers ne portait plus depuis longtemps son radieux marchand de denrées coloniales qui passa avec le fonds chez un confrère de la rue d'Anderlecht. Je l'y ai revue, il y a bien vingt ans, fort altérée par le soleil. Nul doute qu'elle ne soit dès longtemps anéantie.

Le Musée de l'État possède de Dillens deux toiles qui, sans être de ses plus importantes, sont cependant réussies. L'une représente un couple de patineurs, l'autre une scène de recrutement au XVIIIe siècle. L'épisode a pour fond la pittoresque cour du château de Rixensart. La composition offre encore cette fois une somme d'intérêt que Dillens a toujours voulu concilier avec une exécution soignée. La jeune fille écoute avec complaisance les doux propos d'un brillant hussard, tandis que non loin d'elle et d'un geste de reproche, un jeune amoureux saisit la plume qui doit lier son sort.

Dillens fit un usage des plus discrets de sa remarquable facilité. Il apportait au contraire, à l'élaboration de ses œuvres, quelles qu'elles fussent, une patience et un amour de la chose créée qui doivent lui mériter l'estime de tout véritable artiste. Jusque dans les plus minimes créations, cette conscience se manifeste, et je n'en veux pour preuve que la série des dessins qu'il donna au *Tour du Monde*, il y a une couple d'années, pour illustrer un voyage en Zélande d'un écrivain belge, M. Decoster.

Par une circonstance heureuse, la gravure nous conserve ainsi les plus heureux d'entre les épisodes que son pinceau nous avait donnés depuis

vingt ans, et ceux qui prendront la peine de feuilleter les pages dont il s'agit ne pourront s'empêcher de reconnaître ce qu'il reste d'esprit et de charme intime dans ces petites scènes dépouillées de l'artifice des couleurs.

Si Dillens n'était pas un lettré, c'était pourtant un érudit, et notre école a compté peu d'artistes plus curieux des beaux livres et des antiquités, dont il savait deviner comme d'instinct l'importance. J'ai été admis plus d'une fois à parcourir la volumineuse collection de dessins de toute nature, de calques et d'estampes qu'il avait réunie et classée avec une entente parfaite des époques et des styles, et l'arrangement pittoresque de sa jolie demeure proclamait assez la finesse de son goût.

Et si, pour finir, il m'est permis d'ajouter un mot au sujet de l'homme, je crois trouver peu de contradicteurs en disant qu'il était doué à un haut point de ce sentiment de virile dignité qui ne conjure point, sans doute, les mécomptes de la carrière artistique, mais qui ne recherche et n'accepte le succès que par la valeur du travail accompli.

DE VOS (Martin), peintre.

Ses œuvres. — *Laissez venir à moi les petits enfants!* Musée de Gouda. — *Portrait d'homme.* Lille, n° 568 (1591). — *Tentation de saint François.* Musée de Parme, n° 634. — *Adoration des Bergers*, petite peinture sur cuivre. Hanovre, n° 258. — *Adoration des Mages* (1599). Valenciennes (Woermann, *Zeitschrift*, 1881). — *Ecce Homo.* Église Saint-Jacques, Anvers. — *Suzanne et les Vieillards.* Carlsruhe, n° 167. — *Circoncision*, de l'abbaye Saint-Jean, n° 254. — *Adoration des Mages*, de l'église Saint-Géry. Valenciennes, n° 255. — *Moïse présentant aux Israélites les tables de la Loi.* — *Portrait de Martin De Vos, sa femme, ses enfants, et le portrait du Tintoret*, à droite, en rouge. La Haye, n° 225. — *Épitaphe de la famille Van der Aa.* — *La Résurrection.* Lille, volets. — *Van der Aa et sa femme et leurs filles.* Musée de Nantes. — *Saint Norbert convertit les sectateurs.* Église Saint-Michel, Anvers. Emporté à Paris et rendu en 1815.

Une œuvre de Martin de Vos le jeune [1]. — La collection de feu M. Édouard Fétis, dispersée à Bruxelles au mois de novembre dernier, comprenait une petite peinture intéressante, cataloguée sous le n° 179, à proprement parler une miniature à l'huile. Je ne voudrais pas surfaire son importance; pourtant elle ne me paraît pas indigne d'occuper un moment notre attention.

Bien que fort précieusement exécutée et point dépourvue de mérite, l'œuvre se signalait à un degré moindre par sa valeur d'art, que par son intérêt documentaire.

Il s'agit d'un portrait. Le personnage représenté, le père Claude Acqua-

---

[1] Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 1913.

viva, général de la Compagnie de Jésus, est connu par diverses estampes et, notamment, par une jolie production du burin de Jérôme Wiericx (Alv. n° 1857). J'ignore s'il existe de lui des portraits peints, mais celui que je signale paraissait avoir tous les titres à l'authenticité.

Vu de face et en buste, le personnage porte la barbe blanche, de moyenne longueur. Certainement il ne s'agit pas d'un morceau de seconde main. Sur panneau carré, mesurant en hauteur 8 centimètres, en largeur 5 centimètres, notre petite peinture a pour complément des volets fixes, portant en lettres d'or, sur fond noir, l'inscription :

P. Claudium Aquaviva (sic) *vyfden generaal van het geselschap van Jesus 1593-1615. Schilderde te Rome, naer 't leven, Marten de Vos de jonge, 1576-1613.*

Chose infiniment curieuse, cette minuscule création est, jusqu'ici, la seule œuvre connue de ce second Martin de Vos, dont le père fut si prodigue des siennes.

Né à Anvers, il était le huitième et dernier enfant issu du mariage de Martin le vieux et d'Anne Le Boucq [1]. En 1607, il fut admis à la maîtrise de la Gilde de Saint-Luc. Son père avait alors cessé de vivre et, sans doute, le jeune peintre avait-il accompli déjà le classique voyage de Rome, au cours duquel fut exécuté son portrait de Claude Acquaviva. Il s'y révèle comme un peintre habile et j'incline assez à croire, qu'à l'exemple de son père et de son frère Daniel, il ne fut pas étranger à la décoration de clavecins, dont la mention est relevée à leur nom par M. Van den Branden, dans de vieux inventaires de collections anversoises. La délicatesse de son pinceau y pouvait trouver utilement son emploi.

L'inscription nous le signalant comme l'auteur du portrait d'Acquaviva, est postérieure à la mort de l'artiste, également à celle de son modèle. Elle émane d'une personne bien renseignée cependant, car les dates de naissance et de mort sont correctes. On peut donc tenir pour fidèle l'attribution.

En attendant que se révèlent des œuvres plus importantes du maître, j'ai cru faire chose utile en ne laissant pas inaperçu un spécimen fait pour nous intéresser, tant par le nom de son auteur que par sa rareté.

Bruxelles, le 4 décembre 1909.

DE VOS (Simon). Épisode de l'*Enfant prodigue*, œuvre signée et datée de 1646. Frimmel cite un autre tableau daté de 1641, au château de Wurtzbourg, *Cortège de Bacchus*. Inspruck.

DE VRIES (Adrien) [2]. — Il est déjà à Prague en 1582, non comme employé de la maison impériale, mais avec Spranger. En 1590, il est au service de l'Empereur et fait, en 1593, le *Mercure* de Prague. Retourne à

---

[1] F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 255.

[2] Article d'Albert Ilg dans le *Jährbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. I, p. 118. Vienne, 1883.

Rome et se fixe à Augsbourg en 1602. Il aurait donc été en Italie de 1582 à 1590 ou 1593. Il copie à Rome le *Mercure* de Jean de Bologne et le *Laocoon*, aujourd'hui en Suède. Il copie le *Taureau Farnèse* qui est à Gotha, au Musée.

Il apparaît au service de l'Empereur d'abord en 1601. En 1602, il touchait 25 couronnes par mois sur la cassette impériale. On le nomme, en 1616, « modeleur en cire et sculpteur de Sa Majesté » *(Ihr Majestät Wasspossiver und Bildschnitzer)*. La fontaine de *Mercure* à Augsbourg l'occupa de 1596 à 1599. La fontaine d'*Hercule* est datée de 1602. (J'ai dit 1596.) J. Müller l'appelle *Cognatus carissimus* sur la fontaine d'*Hercule*.

Après la mort de Rodolphe, il passa au service de Mathias.

De 1616 à 1620, la diète de Bohême lui paie ses arrérages de 1,500 schock par an.

Deux bustes de Rodolphe, de 1603 et de 1607. (Voir les planches insérées dans l'article.) Un autre est à South-Kensington; il est de 1609. Ils vinrent de Suède en 1806. Un bas-relief, de lui aussi, représentant allégoriquement les compagnons de Rodolphe en Hongrie; Ilg croit d'après le dessin de Spranger, ce dont je doute.

Un *Christ*, chez Liechtenstein, de grandeur naturelle (1607). — *Deux Femmes nues*, reproduites dans le *Musée du Métal* de Bapst, Paris, 1881, p. 63. Ce groupe, du baron Seillière à Paris, est de 1610. — Réduction du *Taureau Farnèse*, de 1614, à Gotha, et une autre, non signée, chez Liechtenstein, à Vienne. — A l'église Saint-Jean, cathédrale de Breslau, une plaque d'autel du *Martyre de saint Vincent*, datée de 1614. — Deux statues à Schönbrunn : *Hercule combattant le dragon* et *Hercule combattant le lion de Némée* (non postérieures à 1616)

De 1616, un fonts baptismal en bronze doré pour le comte Ernest de Lippe Il a travaillé pour le comte de Schaumburg-Lippe à Bückeburg et Stadthagen, et fait pour le prince Ernest un mausolée inspiré des tombeaux des Médicis, de Michel-Ange. Il était terminé avant 1622. (Jos. Heintz a travaillé pour le même prince, p. 134.)

Pour Ernest de Lippe : *Pluton et Proserpine* et un petit *Mercure* (1621). *Vénus et Amour* au « Grüne Gewölbe », à Dresde. (Voir p. 136 la liste de ses œuvres en Suède; la dernière va à 1627.) On ne trouve rien de lui après cette date. Il travaille à Prague pour Wallenstein. *Ses armoiries*, p. 148.

Trouvé après décès.

DUBOIS (Ambroise), peintre.

Recherches sur l'origine d'Ambroise Dubois [1]. — A l'époque où Rubens se voyait appelé par Marie de Médicis à décorer le palais du Luxembourg, peu d'années encore s'étaient écoulées depuis qu'un autre de nos compatriotes avait obtenu l'honneur de contribuer à l'embellissement

[1] Extrait du *Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique*. (Séance du 6 juin 1886.)

des palais de France et d'y poursuivre l'œuvre si grandiosement commencée par le Primatice et le Rosso.

Ce peintre, Ambroise Dubois, avait vu le jour à Anvers. Inconnu à Van Mander, dont pourtant il était contemporain, il n'a laissé dans son pays natal aucun souvenir. L'énumération de ses travaux, jointe à celle des faveurs de toute nature qui furent prodiguées à lui-même et aux siens, suffisent à prouver le puissant relief qu'il sut donner au nom flamand à l'étranger.

Si j'avais à m'occuper ici d'Ambroise Dubois comme artiste, je ne ferais que reprendre ce qu'on peut lire à son sujet un peu partout. Nous verrions que dans la seule Galerie de Diane, à Fontainebleau, le maître avait peint à l'huile jusqu'à vingt-trois sujets, larges chacun de plus de cinq mètres et demi et hauts de moitié. Que ces tableaux représentaient des prises de villes, des victoires remportées par Henri IV et des sujets mythologiques dans des arabesques, selon le goût du temps.

De tout cela, il n'a subsisté qu'une faible partie, chose d'autant plus regrettable qu'il serait intéressant de mieux connaître cette phase de l'école française comprise entre les Italiens du règne des derniers Valois et les Flamands qui, comme Franck et les Pourbus, procédaient très régulièrement des ateliers d'Anvers.

Nous laisserons à l'écart ces considérations esthétiques, pour nous attacher plus spécialement au côté anversois de la question, c'est-à-dire à la recherche des origines du maître.

Les auteurs qui se sont occupés d'Ambroise Dubois ne manquent pas de nous rappeler un passage que Félibien lui consacre dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* (1).

Voici ce passage : « Ce fust la mesme année (1615) que mourut Ambroise Du Bois. Il estoit d'Anvers. Il n'avoit que 25 ans lorsqu'il arriva à Paris, mais il estoit très avancé dans la peinture. Il se fist bientost connoistre, et ayant eû ordre du Roy Henri IV de travailler à Fontainebleau, il commença la Galerie de la Reine, où il fit plusieurs tableaux de sa main... Après avoir fait dans la chapelle deux grands tableaux, il en commençoit un aultre, lorsqu'il tomba malade et mourut âgé de 72 ans ».

Mourir à l'âge de 72 ans en 1615, c'est avoir vu le jour en 1543, et dès lors, ayant séjourné à Paris depuis sa vingt-cinquième année, Dubois devait y être venu en 1568.

Le passage comporte toutefois une rectification. Dubois n'est pas mort en 1615, mais en 1614. Dans les archives de l'église Saint-Pierre d'Avon, M. le comte de Laborde a relevé ces mots : « M. Du Bois, maistre peintre pour la Reyne, est mort le 29 février 1614. *Requiescat in pace.* »

L'épitaphe, encore existante à l'église d'Avon, près Fontainebleau, a été transcrite par M. Jal. Elle porte : « Cy gist honorable homme feu Rév. Ambroise Dubois, natif d'Anvers en Brabant, viuant vallet de chambre et

(1) Deuxième édition. Paris, 1685, t. II, p. 113.

paintre ordinaire du Roy, lequel est décédé le XXVII décembre MCXIV. Priez Dieu pour son âme. »

M. Jal pensait avec raison que la préférence entre ces deux dates appartenait au registre mortuaire, tenu au jour le jour. C'est là, du reste, un détail de minime importance : mais il faut observer que ni l'épitaphe ni le registre n'indiquent l'âge du défunt.

Logiquement, c'est aux Archives d'Anvers à nous livrer ce secret. Tel a été le but des recherches dont la présente communication est destinée à rendre compte.

Un point m'a d'abord préoccupé. Si, comme nous l'avons vu, Ambroise Dubois est arrivé à Paris âgé de 25 ans, sans aucun doute ses études s'étaient faites à Anvers, et les registres de la Gilde de Saint-Luc, si patiemment édités par nos collègues MM. Rombouts et Van Lerius, devaient garder trace de son apprentissage. C'est en vain pourtant qu'on les feuillette et la déception n'est pas moindre à qui parcourt les registres de nos anciennes paroisses.

Assurément, Félibien peut s'être trompé quant à l'origine du maître; mais l'épitaphe, comment le croire? Du reste, d'autres sources sont là qui la confirment.

Dans un registre de la Maison du Roi, conservé aux Archives nationales de France, se trouve inséré un mémoire (1) concernant la famille Dubois. Il y est dit que, « sur la fin du XVIe siècle, Ambroise Dubois, natif de la ville d'Anvers, vint en France, et y ayant acquis beaucoup de célébrité dans l'art de la peinture, il se fixa dans ce royaume et obtint des lettres de naturalité du roi Henri IV, données à Paris au mois de mars, l'an de grâce 1601 et le douzième du règne de Sa Majesté. Par brevet donné à Fontainebleau, le dernier jour de septembre 1606, la reine Marie de Médicis, régente du royaume, accorde au Sr Ambroise Du Bois l'état et la charge de son peintre, ayant égard à la grande expérience qu'il s'était acquise dans cet art. Et comme il avait fixé son domicile à Fontainebleau, il lui fut donné un logement dans une dépendance du château du dit lieu, appelé alors le logis des Fontaines ».

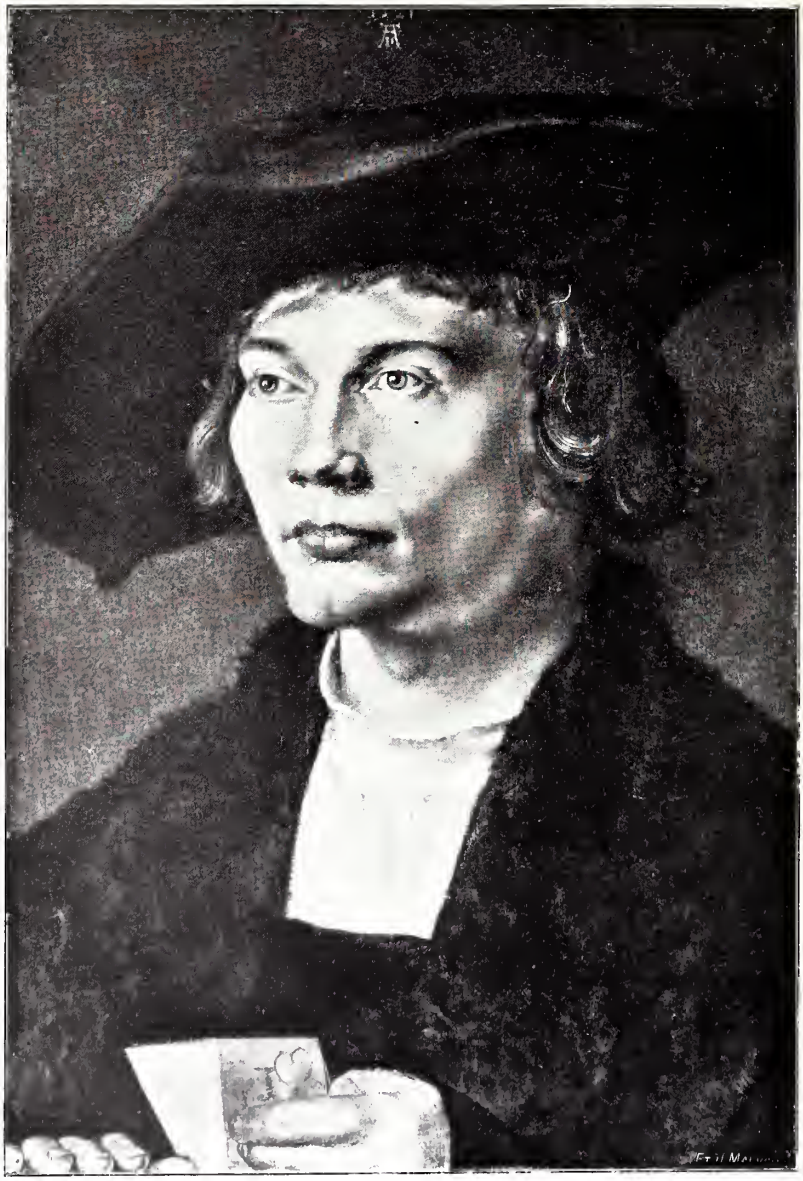
Remarquons ici que Dubois n'arrive plus en France en 1568, comme l'affirmait Félibien, mais sur la fin du XVIe siècle, ce qui est tout différent. M. Édouard Fétis avait fait observer déjà que les faveurs accordées au peintre par le roi Henri IV ne pouvaient avoir été antérieures à 1593, attendu que le roi lui-même ne fit son entrée à Paris que cette année-là (2). Si, dès lors, comme il y a lieu, je crois, de l'admettre, Dubois vint dans la capitale française âgé de 25 ans ou à peu près, on en arrive tout simplement à reculer la date de sa naissance.

L'absence de toute mention qui le concerne, soit dans les registres bap-

---

(1) Transcrit naguère par M. J.-J. Guiffrey, pour le *Journal des Beaux-Arts*, 1870, p. 52.

(2) *Les Artistes belges à l'étranger*, 1857, t. I, p. 360.



DÜRER. — PORTRAIT DE BERNARD VAN ORLEY

(Galerie de Dresde.)

tistaires, soit dans ceux de la Gilde de Saint-Luc, n'en demeure pas moins un fait remarquable et dont il faut, je pense, rechercher la cause dans une circonstance qui est loin d'être unique dans les annales de l'école flamande. Au XVIe siècle, voire au XVIIIe, aller d'Anvers à Paris et s'appeler Dubois, c'est presque inévitablement porter un nom francisé. Le graveur Élie Du Bois, par exemple, s'appelait Élias van den Bos, et c'est sous ce nom qu'il est inscrit à la Gilde de Saint-Luc comme élève d'Adrien Collaert, en 1594, avant d'aller à Paris. Le sculpteur Des Jardins s'appelait de son vrai nom van den Bogaert; l'éditeur Goetkint devient à Paris Bonenfant; le graveur Platenberg s'y appelle Platemontagne, etc. Et ces traductions de noms ne sont point particulières à la France. On les retrouve en Angleterre, en Italie surtout, également dans les Pays-Bas. Le nom bien français ou wallon de Taisnier se transformera à Anvers en Tenier d'abord, puis en Teniers.

Pour ce qui concerne Dubois, Siret avait émis déjà la supposition que, sans doute, il portait un nom traduit.

Une fois dirigées dans ce sens, les recherches me semblent ne pas devoir rester stériles. Les registres de la Gilde de Saint-Luc, pourtant, ne nous signalent aucun Ambroise van den Bossche et pas plus d'Ambroise van den Houte. En revanche, on y rencontre Ambroise Bosschaert, et je me demande s'il n'y a aucun rapport entre ce peintre et celui qui nous occupe. Voyons.

Inscrit en 1550 comme élève chez Herman van Gindrinck, admis franc-maître l'année suivante, Ambroise Bosschaert reçoit bientôt pour élève Guillaume Bosschaert, sans doute son parent. Ambroise, qui pouvait être âgé, en 1550, d'une bonne vingtaine d'années, demeure encore à Anvers en 1589, c'est-à-dire trente-neuf ans après. Est-ce lui qui, aux approches de la soixantaine, s'est mis en route pour Paris? Cela se peut, mais j'ai peine à le trouver probable. Aussi, avant de m'arrêter à cette invraisemblance, j'ai voulu pousser plus loin les recherches et voici ce qu'elles me donnent.

Ambroise Bosschaert, dont il vient d'être parlé, eut un fils, présenté au baptême, à Notre-Dame, le 18 novembre 1573. Le parrain fut un peintre : Jan de Prins, admis précisément comme franc-maître à la Gilde de Saint-Luc la même année que le père Bosschaert. La marraine fut Marguerite Lisaert, veuve de Philippe Lisaert le vieux, un peintre fréquemment cité dans les archives de Saint-Luc.

Si, maintenant, il était permis d'identifier Ambroise Bosschaert le jeune avec Ambroise Dubois, les faits de la carrière de ce dernier ne tarderaient pas à s'éclaircir.

Il est bien vrai que ce deuxième Ambroise Bosschaert n'est pas mentionné dans les registres de la Gilde de Saint-Luc. Ne pourrait-on, précisément, y voir la preuve que, de bonne heure, il a quitté Anvers, se rendant peut-être directement à Fontainebleau, où Van Mander nous montre plusieurs Flamands et Hollandais attirés tout ensemble par le désir de l'étude sous des maîtres illustres et l'occasion de s'employer aux nombreux travaux artistiques que leur confie le roi de France? N'y trouvons-nous pas Luc de Heere,

Ambroise Francken, Apert van der Hoeven, Corneille Ketel, Théodore Pieters et d'autres encore?

Une chose certaine, c'est qu'au mois de janvier 1595 Ambroise Dubois était à Fontainebleau et y faisait baptiser un fils, issu de son mariage avec une femme Maugras, et le parrain de ce fils était Jean de Hoey, également peintre du roi de France et petit-fils de Lucas de Leyde.

Or, devenu veuf quelques années plus tard, Ambroise Dubois se remaria le 4 mars 1601, prenant pour femme Françoise, fille de Jean de Hoey, laquelle, devenue veuve, épousa plus tard Martin Fréminet.

Évidemment rien ne s'oppose à ce que le peintre qui contracte ce mariage n'ait été Bosschaert le père, alors âgé de 70 ans, mais, encore une fois, la logique m'autorise à rapporter le fait à un homme plus jeune.

Mon argumentation a des côtés faibles; je sais qu'elle ne dissipe point le mystère qui, jusqu'à ce jour, a plané sur la vie d'Ambroise Dubois. C'est la raison même qui m'engage à la soumettre à notre Compagnie, dans l'espoir que l'un de nos savants confrères d'Anvers sera plus heureux que moi.

Si l'on peut admettre que l'éducation du peintre s'est faite en France et sous des influences italo-françaises, — ce qui me paraît évident d'après les quelques œuvres que l'on a conservées de lui et ce que démontre la simple inspection des dessins publiés en 1858 par MM. Gatteaux et Baltard [1], — il restera toujours à expliquer la complète absence de sa famille à Anvers. A cet égard, le changement du nom paraît d'autant plus plausible, et M. Jal lui-même est amené à l'entrevoir. Il nous dit, en effet, qu'en l'an 1529, François Ier avait acquis d'un certain Jehan Dubois, marchand de tableaux *d'Anvers*, plusieurs peintures, et il ajoute : « Ce Jehan Dubois, d'Anvers, était-il un parent d'Ambroise Dubois, lui aussi d'Anvers, comme le dit son épitaphe? Je le pense, bien que je n'en aie pas la preuve. Jehan pouvait être le grand-père d'Ambroise, et l'on comprend très bien le peintre Ambroise, petit-fils de Jehan, le marchand de tableaux ».

N'ayant, quant aux œuvres du maître, aucun renseignement nouveau à ajouter aux notices précédemment publiées, je puis borner ici ces remarques, me contentant de reproduire, sur la nature des travaux de Dubois, l'appréciation suivante que j'extrais de l'*Histoire des Peintres*, publiée par M. Charles Blanc [2]. « L'histoire de Théagène et Chariclée, peinte par Du Bois en quinze tableaux, dans la chambre à coucher de la Reine, existe encore à Fontainebleau. La composition en est sage, mais sans beaucoup de mouvement ni de ressort. Les figures ne sont ni longues ni courtes; elles n'ont ni le caractère de l'élégance ni celui de la force. La couleur manque d'harmonie, et cependant l'artiste n'emploie que des tons fanés, des verts fades, des rouges pâles, des bleus passés et lavés, le tout sur un fond neutre. L'archi-

---

(1) *Galerie de la Reine, dite de Diane, à Fontainebleau, peinte par Ambroise Dubois, en 1600, sous Henri IV.*

(2) *École française*, t. III; appendice, p. 1.

tecture y joue un rôle important, mais elle ne fait que refroidir ce qu'ailleurs elle assoierait, parce qu'elle est bonne surtout là où il faut racheter par la tranquillité des verticales et des horizontales le mouvement des figures et leurs courbes multipliées.

» Du Bois n'a pas les défauts du Primatice et du Rosso; mais il n'a pas non plus leurs qualités intéressantes, leurs fières désinvoltures, et ce quelque chose de tourmenté et d'imprévu qui parfois touche au grandiose et qui toujours du moins sollicite l'attention. En somme, l'artiste favori d'Henri IV n'est ni un peintre bien expressif ni un peintre bien décoratif. Il ne s'adresse fortement ni à l'âme ni aux yeux. Il n'a ni l'éclat de la couleur, ni la grandeur du style qui en dispenserait. Quelquefois, comme dans les tableaux du Louvre, où l'on voit Chariclée subissant l'épreuve du feu, ses figures de femmes peintes en douceur et d'un ton effumé, semblent annoncer Lesueur ».

L'éclat de la couleur et la grandeur du style, c'était à Rubens, Messieurs, qu'il appartenait de les introduire dans les palais royaux de France.

DÜRER (Albert).

Sur le portrait de Bernard Van Orley, peint par Albert Dürer en 1521 [1]. — Parti de Nuremberg le 12 juillet 1520, Albert Dürer gagnait Anvers le 3 août.

Le voyage du célèbre peintre n'était pas entrepris dans un but exclusivement artistique. Par la force des choses, pourtant, il allait donner naissance à un ensemble de travaux qui occupent dans l'histoire des beaux-arts une place considérable.

Au cours de ses visites à presque toutes nos grandes villes, Dürer notait les incidents du voyage, ses impressions sur les choses qu'il voyait, les individus avec lesquels il s'était rencontré, les travaux qu'il exécutait, enfin ses recettes et ses dépenses.

Malheureusement, ce journal, d'un intérêt si puissant, ne nous a pas été conservé en original. On ne le connaît que par une copie, postérieure d'un siècle à la date même du voyage, et qui a servi de point de départ à plusieurs publications dont notre pays a eu l'honneur de fournir celles de Verachter et de Pinchart, les meilleures de toutes.

On ne saurait attacher trop d'importance aux notes d'Albert Dürer, qu'on les envisage au point de vue de l'histoire de l'art ou à celui de la connaissance de la vie sociale au début du XVIe siècle. Elles offrent pour l'artiste et pour le curieux un égal intérêt et, sans doute, je n'ai pas à rappeler les précieux tableaux dont Leys fut à même d'y puiser le motif.

Malgré le laconisme regrettable de ces annotations, la personnalité de l'auteur s'y révèle d'une manière frappante; on peut les comparer à des croquis rapides, mais dont chaque trait a sa valeur expressive.

---

(1) Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*.

Dürer n'avait assurément pas songé que ses observations et ses pensées intimes seraient un jour semées aux quatre vents de la publicité, que les plus puissants collectionneurs de l'Europe se disputeraient à prix d'or les feuillets épars de son carnet de voyage.

Mais quel intérêt aussi acquièrent à nos yeux, grâce précisément aux indications du journal, tous ces souvenirs de notre pays, recueillis par un tel maître !

On se plaît à le suivre en imagination à travers les fêtes auxquelles il assiste et dont il est souvent le héros, comme dans les réunions intimes avec les hommes marquants qui se trouvaient alors sur notre sol.

A Anvers, sa première visite est pour Quentin Metsys; il est présent aux noces de Joachim Patenier, dîne avec Érasme dont il fait le portrait, se rencontre avec Lucas de Leyde et se divertit avec lui, se procure par Thomas Vincidor, élève de Raphaël, des détails sur l'atelier du grand maître et des estampes italiennes. A Bruges, à Gand, à Bruxelles, il visite les artistes et s'absorbe dans la contemplation des œuvres célèbres de ses devanciers.

Je ne rappelle ces circonstances que pour faire mieux ressortir combien le récit de Dürer vient en aide à la détermination de celles de ses œuvres datant de 1520 et de 1521, un point qu'il importe de ne pas perdre de vue pour la clarté du sujet que je veux aborder dans ces pages.

Entre les nombreux artistes avec lesquels nous voyons Albert Dürer entrer en relations, pendant son séjour aux Pays-Bas, il en est trois qu'il mentionne à plus d'une reprise et qui nous intéressent particulièrement : Joachim De Patenier, le Patinier, si l'on préfère, puisqu'il était Wallon, Lucas de Leyde et Bernard Van Orley. Il n'est pas nécessaire de rappeler les détails de ces rencontres.

Dürer faisait grand cas de Patenier, dont il nous a laissé un portrait dessiné qui appartient à la collection du duc de Saxe-Weimar. Le monogramme du maître figure aussi sur un portrait gravé du personnage, planche extrêmement rare, mais qu'on a cessé, à juste titre, d'attribuer au burin de Dürer.

La rencontre si intéressante avec Lucas de Leyde donna naissance, également, à un portrait dessiné, longtemps perdu, et dont j'ai pu signaler l'existence au Musée de Lille [1].

Les relations avec Bernard Van Orley furent particulièrement cordiales. Sans aller jusqu'à dire avec M. Charles Narrey, dans son édition française du *Journal de voyage* [2], que « Van Orley eut la gloire d'être un des rares peintres flamands qui accueillirent Albert Dürer sans jalousie », — car vraiment le récit du maître ne contient aucune accusation à l'adresse de ses confrères flamands, — il est certain que l'illustre visiteur reçut chez Bernard

---

[1] *Albert Dürer et Lucas de Leyde : leur rencontre à Anvers*, par Henri Hymans (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XVI, p. 172).

[2] *Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas*, par Ch. Narrey. Paris, 1866, p. c.

Van Orley des marques d'estime fort grandes, et que Dürer mentionne comme exceptionnellement somptueux le banquet que lui offrit son confrère bruxellois.

Cette annotation est suivie, à quelques lignes d'intervalle, de cette autre : « J'ai fait au fusain le portrait de maître Bernard, le peintre de Madame Marguerite ».

On ne possède plus ce dessin; s'il se rencontre quelque jour, on pourra l'identifier sans trop de peine, en recourant à la même source qui permit jadis à Bartsch, et plus récemment à moi-même, de déterminer les images de Joachim Patenier et de Lucas de Leyde, c'est-à-dire le recueil de portraits édité à Anvers en 1572 par la veuve de Jérôme Cock [1], sous le titre : *Pictorum aliquot Germaniæ inferioris effigies*.

Une des premières places appartenait à Bernard Van Orley dans ce panthéon des gloires artistiques de la Néerlande, dont chaque planche est accompagnée d'un éloge en vers latins, dû à la plume de Dominique Lampsonius, à la fois artiste et lettré, le correspondant de Vasari.

Bien qu'on ne sache pas à quelle source ont été puisés les dessins originaux que Jérôme Cock, probablement à la demande de Lampsonius, avait confiés aux meilleurs graveurs, il est certain que ces images méritent d'être acceptées comme fidèles, surtout pour les artistes du XVIe siècle, et le fait même d'avoir employé les portraits de Patenier et de Lucas de Leyde, dont les originaux de Dürer nous sont maintenant rendus, vient établir que, d'une façon quelconque, l'éditeur avait à sa disposition les meilleurs éléments.

Le portrait de Bernard Van Orley est-il, lui aussi, la reproduction d'un dessin d'Albert Dürer? C'est possible, mais comme nous ne possédons pas ce dessin, le plus sage ici est de ne rien affirmer.

Il n'y a pas lieu, je crois, d'user d'autant de réserve, en ce qui concerne un autre portrait, non plus dessiné, cette fois, mais peint par Albert Dürer, œuvre d'une originalité indiscutable et indiscutée, d'ailleurs, que possède la Galerie royale de Dresde, sous le n° 1859.

Comme tous les portraits du grand peintre de Nuremberg, celui-ci a quelque chose de particulièrement individuel. Waagen lui donne de justes éloges et l'appelle « un des portraits les plus vivants de Dürer ».

Le personnage imberbe, coiffé d'un immense chapeau noir d'une forme essentiellement flamande, porte un vêtement noir aussi, découpé carrément sur la poitrine, laissant voir une fine chemisette. Il tient une lettre.

Ignorant d'une manière complète que le personnage fût de ceux que l'on pouvait parvenir à déterminer, je fus très frappé à la vue de cette peinture dans laquelle je reconnus, dès l'abord, un des artistes flamands gravés en 1572. Hésiter entre Patenier et Bernard Van Orley, dont les grandes coiffures sont si caractéristiques, dont les visages osseux et imberbes se confondent dans la mémoire, était chose permise ; mais l'embarras ne pouvait être

---

[1] Jérôme Cock était mort à Anvers le 3 octobre 1570.

de longue durée, attendu que la lettre que tient le personnage porte une suscription et qu'elle est adressée *à Bernard à... (Dem Pernh... zu)*, le reste malheureusement caché par la main.

A ce premier élément de preuve vint alors s'ajouter une démonstration finale. La peinture, signée du monogramme bien connu de son auteur, portait la date de 1521, donc l'année de la présence d'Albert Dürer dans les Pays-Bas et de sa rencontre avec Bernard Van Orley.

En fallait-il davantage pour établir ces deux points : Albert Dürer a peint le portrait de Bernard Van Orley et ce portrait figure dans la Galerie de Dresde? Évidemment non, et lorsque, plus tard, je fus à même de rapprocher le croquis rapidement tracé — car il me fut impossible de trouver à Dresde une photographie [1] — de la gravure du recueil de Lampsonius, ma conviction pouvait être complète.

Peu de mois après, M. Maurice Thausing faisait paraître à Vienne sa remarquable édition annotée des œuvres littéraires d'Albert Dürer, préludant ainsi au travail grandiose que notre éminent et regretté confrère devait consacrer à l'illustre maître de Nuremberg.

Bien que Thausing se soit occupé avec un véritable amour et avec une sagacité rare de tout ce qui concerne Albert Dürer, le portrait de Dresde ne paraît l'avoir intéressé que comme œuvre d'art. Malgré la date de 1521, le prénom de Bernard et les relations si connues des deux artistes, il ne semble pas même avoir songé à cette vraisemblance, tout au moins à cette possibilité que l'homme qu'il avait devant lui était le peintre bruxellois dont le voyageur aimait à se rappeler l'accueil cordial. J'incline à supposer, conformément à l'opinion de M. Éphrussi, que le portrait gravé n'avait pas passé sous ses yeux.

Dans le beau livre qu'il a consacré aux dessins d'Albert Dürer (Paris, 1882), M. Éphrussi n'hésite pas, pour sa part, à signaler la peinture de Dresde comme devant rappeler le souvenir du portrait dessiné et perdu de Bernard Van Orley :

« Le modèle de ce très beau portrait, étonnant par la vigueur et la puissance du dessin, » dit M. Éphrussi, « paraît âgé d'environ 25 ans. Et c'est là, en effet, l'âge que devait avoir alors Bernard Van Orley dont il faut placer la date de naissance, d'après les récentes recherches de M. Wauters, l'archiviste, entre les années 1400 et 1501. L'analogie frappante entre ce portrait et la gravure de Wiericx, d'une part, et l'inscription : *Dem Pernh zu...*, d'autre part, ne laissent aucun doute sur l'identité du personnage ».

Cette affirmation se produisant pour la première fois, et sous la plume d'un écrivain doué de beaucoup de pénétration et de savoir, ne fut cependant pas accueillie comme une solution.

La seconde édition du livre de M. Thausing n'en tient nul compte et, plus

---

[1] M. Braun de Dornach vient de reproduire supérieurement l'œuvre de Dürer, de la grandeur de l'original.

récemment encore, M. Woermann, le directeur même de la Galerie de Dresde, un des iconographes les plus justement estimés de notre temps, a cru devoir consacrer un article spécial au portrait d'Albert Dürer et dans le but exclusif d'établir qu'il ne peut représenter Bernard Van Orley [1].

Non seulement il n'est pas dans toute la démonstration de M. Woermann le plus simple élément de preuve, mais, de plus, allant au fond des choses, je constate que tous les faits lui donnent tort. C'est à quoi aboutissent mes recherches.

Les relations d'Albert Dürer avec Bernard Van Orley sont absolument établies. Toutefois, il y a, en dehors du peintre, trois personnages ayant pour nom Bernard dont la mention apparait dans le *Journal de voyage*.

D'abord Bernard Stecher. Celui-ci était facteur de la puissante maison des Fugger d'Augsbourg, les Rothschild du XVIe siècle. Puis Bernard de Castell, enfin un troisième personnage dont le nom a été lu de diverses manières. Les uns en ont fait Bernard de *Breslau*, les autres Bernard de *Resten*, de *Ressen*, de *Bresslen* et de *Bressen*

Thausing ne doutait pas que le portrait de Dresde ne représentât ce Bernard de Ressen, tout en déclarant qu'il fallait laisser indécis le point de savoir si ce nom de Ressen avait été bien lu et s'il n'y avait pas identité de personne entre Bernard de Ressen et Bernard de Breslau déjà mentionné par Dürer [2].

Il peut être utile de faire observer que Thausing n'était pas à même de contrôler ce point, par la raison qu'il ne possédait, pour se guider, que les livres de ses devanciers et non pas la transcription manuscrite du journal de Dürer qui leur servit de point de départ et qui n'a été retrouvée qu'en 1879 à la Bibliothèque de Bamberg, parmi les papiers délaissés par Joseph Heller. Cette transcription, œuvre d'un peintre du nom de Hauer, lequel vivait en 1620, a été récemment éditée par M. le Dr Fred. Leitschuh, bibliothécaire de Bamberg [3], et constitue, par conséquent, la source la plus recommandable que nous ayons jusqu'à présent pour nous guider.

Or, dans ce nouveau texte, les Bernard de Ressen, de Resten et de Bressen ont tous disparu. Il ne subsiste que Bernard de Castell et Bernard de *Breslen* (ou *Bresslen*), dont M. Leitschuh fait une même personne sous le nom de Bernard de « Breslau », bien qu'il lise et imprime *Bresslen*, et cela, parce que dans la Silésie il a rencontré la mention d'une ancienne famille du nom de Castell [4].

Je reviendrai sur cette conclusion qu'il est bien permis de qualifier d'irraisonnable. Du reste, elle ne va nullement à l'encontre de ma thèse,

---

(1) *Dürer's männliches Bildniss von 1521 in der Dresdner Galerie*, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*. Berlin et Stuttgart, t. VII, p. 446.

(2) *Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime*. Vienne, 1872, pp. 229-230.

(3) *Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande*. Leipzig, 1884.

(4) *Ibidem*, p. 157.

puisque M. Leitschuh lui-même affirme [1] que « la comparaison du tableau de Dresde avec la gravure du recueil de Jérôme Cock ne permet en aucune façon de douter que l'une et l'autre œuvre ne représentent une seule et même personne », ... savoir Bernard Van Orley!

Voilà donc une nouvelle autorité, quant à la ressemblance. Et pourtant, l'auteur, lorsqu'il voit Albert Dürer noter dans son journal qu'il a peint, à l'huile, cette fois, — car là est toute la question, — le portrait de Bernard « de *Bresslen* », n'en fait pas Bernard de *Brüsslen*, le seul nom sous lequel était pourtant connu, même de Lampsonius, même de Van Mander, Bernard Van Orley, mais il en fait l'imaginaire Bernard de BRESLAU. L'éditeur n'a donc pas une confiance certaine dans la transcription de Hauer. Mais s'il doute de *Bresslen*, on peut se demander pourquoi il n'accepte pas plutôt *Brüsslen* que Breslau, alors qu'il n'y a pas même un jambage à ajouter à l'écriture du XVIIe siècle pour arriver à ce résultat.

M. Woermann reconnait la ressemblance générale de physionomie du portrait de Dresde avec Bernard Van Orley, tel que nous le trouvons dans le recueil de Jérôme Cock. Toutefois, ajoute-t-il, ce n'est là qu'une apparence vaine; un examen plus proche ne confirme pas l'analogie. Question d'appréciation. Mais une erreur de fait qu'il importe de dissiper est commise par le savant critique lorsqu'il avance que le portrait gravé, qui passe pour être celui de Van Orley, ne représente pas du tout ce maitre.

Voici, à cet égard, la vérité.

Dans son *Catalogue raisonné de l'œuvre des trois frères Wiericx* [2], M. Louis Alvin est amené à s'occuper de la collection des portraits d'artistes, publiée par Jérôme Cock, et dans laquelle figurent plusieurs planches signées du monogramme de l'un des membres de cette laborieuse famille artistique. Il cite les éditions successives du recueil. « Dans la dernière », — la cinquième, — dit-il, « l'ordre des numéros a été interverti. Le nom de Bernard de Bruxelles est sous le portrait de Bouts et *vice versa* ». Cela est vrai; seulement cette transposition n'a pas eu lieu à la *cinquième* édition, mais à la *première*. Il faut, pour le constater, avoir sous les yeux tout le recueil.

Dans le tirage primitif, à l'exception des numéros d'ordre gravés dans les fonds des portraits, les planches sont vierges de toute inscription *gravée*. Les noms des personnages et les vers de Lampsonius sont appliqués au bas de chaque image par la presse *typographique*, ce qui laisse les planches de cuivre parfaitement intactes. L'impression s'est donc faite en deux fois, une fois pour la planche et une fois pour le texte. Dans le portrait de Thierry Bouts, qui a reçu le titre et les vers latins destinés au portrait de Van Orley, la planche s'est trouvée être trop petite pour recevoir tout le poème, et les trois derniers vers envahissent, d'au moins deux centimètres, la marge du papier, en dehors, par conséquent, de la planche gravée.

---

(1) *Loc. cit.*, p. 123, note 59.

(2) Bruxelles, 1866, p. 368.

Mais, au tirage suivant, lorsqu'on eut à graver sur les planches elles-mêmes, on s'aperçut de l'erreur commise, et les noms de Thierry Bouts et de Bernard Van Orley furent alors inscrits à l'endroit voulu. Comme, par ordre chronologique, Thierry Bouts devait précéder Bernard Van Orley, il fallut corriger les planches pour y changer les numéros d'ordre. Du 5 de Bernard Van Orley on fit donc un 6, et du 6 de T. Bouts un 5, changements visibles à tous les tirages, depuis le deuxième jusqu'au cinquième.

Admettre un seul instant que le portrait de Thierry Bouts représenterait Van Orley, et l'inverse, serait tomber dans une erreur, grosse de conséquences. M. Alvin ne l'a pas commise. Je n'insiste pas là-dessus. D'ailleurs, le costume seul des personnages suffit à écarter la supposition, puisque Van Orley est venu au monde une vingtaine d'années après la mort de son confrère de Haarlem, que leur costume est donc très différent.

Quand Hondius, en 1618, publia, sous le titre *Theatrum honoris*, une nouvelle galerie de portraits d'artistes, dans laquelle il inséra les copies des planches de Jérôme Cock, il est évident que si l'on avait adopté, pour la dernière édition, le portrait de Bouts pour représenter Van Orley, l'éditeur de la nouvelle collection eût suivi ce changement. Or, pour lui, comme pour son devancier, Bernard de Bruxelles est resté Bernard de Bruxelles.

Et ceci n'est pas une hypothèse, car nous avons précisément de 1521, l'année même du portrait de Dürer, l'image de Van Orley, peinte par lui-même, sur le volet du triptyque de Bruxelles : *Les Épreuves de Job*. Devient-il possible encore de contester, cette fois, l'identité avec le portrait gravé? Je ne le crois pas.

Certes, lorsqu'il se peint lui-même, Van Orley se voit avec d'autres yeux que Dürer. Il donne, comme le fait aussi le graveur, plus de régularité à ses traits. Il était, par contre, dans la nature du talent germanique d'Albert Dürer d'accentuer quelque peu les caractères saillants de la figure des personnages qu'il choisissait pour modèles. A son insu, il donne plus de saillie aux pommettes, plus d'ampleur à la mâchoire, prononce davantage le menton. C'est le type franconien, en un mot. Mais la construction du masque n'en reste pas moins la même pour ce qui concerne Van Orley. Le nez est court et légèrement trapu, la face large, les sourcils écartés; de plus, les cheveux sont châtains, les yeux gris, exactement comme dans le portrait de Dresde.

« Le fait de tenir une lettre », dit M. Woermann, « fait songer non pas à un peintre, mais à un négociant. Pourquoi Bernard Van Orley tiendrait-il une lettre? Est-ce que nous ne voyons pas, au contraire, chez Holbein, une tendance à faire de ce détail de la lettre la caractéristique du négociant? Et nous devons bien admettre que, dans un centre commercial tel que l'était Anvers, M. de « Resten » était négociant, alors même qu'il eût porté le titre de seigneur de Castell et possédé des terres aux environs de Breslau ».

D'abord, il n'est pas du tout exact qu'une lettre soit nécessairement indicative, en peinture, d'une profession quelconque. Quentin Metsys, par exemple, a mis entre les mains de Pierre Égidius, l'ami d'Érasme, une lettre

dont l'adresse frappa si prodigieusement Thomas Morus par la perfection avec laquelle le peintre l'avait tracée.

Et Égidius était un savant.

Mais ce « M. de Resten », négociant, j'ai pris, sur la place d'Anvers, des renseignements à son sujet. Les plus anciens registres des paroisses, c'est-à-dire de Sainte-Walburge à dater de 1529, de Saint-Jacques à dater de 1538, de Notre-Dame à dater de 1542, pendant plus d'un siècle, ne suffisent pas à nous éclairer. Tieleman Bressel s'est marié en 1533 et Paul van Bredsem en 1550. Il y a aussi une Clara Rasson, citée en 1577, et une Jeanne Resson en 1596, mais pas un van Bressen, pas un van Resten.

Absence plus complète encore dans les inscriptions funéraires et dans les listes, de plusieurs milliers de noms, de la Gilde de Saint-Luc, à laquelle étaient affiliés des gens de professions fort diverses. Il faudrait donc admettre que les amis d'Albert Dürer n'étaient guère apparentés à Anvers.

Aux seigneurs de Castell maintenant.

Je me suis donné la peine de parcourir leurs généalogies. Il y a les Schenck von Castell, qui sont de la Franconie et de la Souabe; je n'ai eu la chance de rencontrer le prénom de Bernard accolé au nom d'aucun d'eux ni avant, ni pendant, ni depuis le XVIe siècle. Pour ce qui concerne les Castel, qui étaient, je crois, barons, rien non plus pendant plusieurs siècles.

A Anvers, il y a eu naturellement des Casteel, Casteels, van Casteel, etc. Pourquoi donc Dürer n'aurait-il pas fait le portrait de l'un d'eux? Toutes mes recherches pour trouver un Bernard Castell sont restées infructueuses. Il faut croire que Verachter serait parvenu à identifier ce personnage si cela avait été possible, lui qui était archiviste d'Anvers, et avait bien déterminé les autres personnages mentionnés dans le journal.

Je dois faire observer, en terminant, que si la lettre du portrait de Dresde était adressée à une individualité d'origine patricienne, et surtout à un Allemand, nous y trouverions des titres étendus. C'est le vrai moment de faire connaître ses qualités quand on se fait pourtraire une lettre à la main, de même qu'on profite si souvent de la circonstance pour exhiber des armoiries réelles ou prétendues. Sur le portrait de Dresde, rien de tout cela.

En somme, la lettre que nous tend Van Orley mérite d'être prise en sérieuse considération. Je serais heureux d'avoir pu contribuer à faire obtenir au grand peintre la place qu'il sollicite dans le catalogue de la Galerie de Dresde et qui lui a été, jusqu'à ce jour, refusée d'une manière si impitoyable.

DÜRER (Albert) et DE LEYDE (Lucas) [1].

Leur rencontre a Anvers. — Parti de Nuremberg le 12 juillet 1520, Albert Dürer arrivait dans nos provinces le 31 du même mois. Le voyage, entrepris en compagnie de sa femme et d'une jeune servante, n'était pas

---

[1] Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Anvers, 1913.

exclusivement motivé par le désir d'étudier sur place les œuvres enfantées par le génie de nos artistes; il avait aussi pour objet de permettre à l'auteur de la *Mélancolie* de se rapprocher de l'archiduc Charles, récemment appelé à succéder au trône impérial, et d'obtenir du jeune empereur la confirmation d'une rente que le peintre devait à la munificence de Maximilien. Enfin, Dürer se soustrayait par l'absence aux dangers de l'épidémie qui faisait à Nuremberg de nombreuses victimes.

Le journal tenu par Albert Dürer pendant la durée de son séjour aux Pays-Bas a été maintes fois publié dans toutes les langues (1) et, quoique malheureusement très laconique, il constitue un des documents les plus précieux pour l'histoire de l'art national. On suit le maître en quelque sorte pas à pas; on le voit entrer en relations, pendant un séjour de plus d'une année, avec la plupart des hommes marquants de notre pays, et l'accueil qu'il reçoit dans toutes les villes, Anvers, Malines, Bruxelles, Gand et Bruges, atteste que, en dépit des distances, sa réputation était faite dans les Pays-Bas non moins qu'en Italie et dans l'Allemagne entière. D'Anvers, but évident du voyage, le peintre fit de nombreuses excursions dans les provinces environnantes, poussa jusqu'en Zélande et même en Allemagne, où il eut l'occasion d'assister au couronnement de l'empereur en compagnie de trois de ses compatriotes, les patriciens nurembergeois Hans Ebner, Léonard Groland et Nicolas Haller, députés à Aix-la-Chapelle comme gardiens des ornements impériaux.

Fêté comme un prince et toujours le bien-venu, il s'étonne naïvement, en plus d'un endroit de son journal, d'un tel empressement.

De son côté, il se montrait extrêmement gracieux, prodiguant ses planches, dessinant et peignant ses portraits et ne manquant jamais de donner, en échange de quelque politesse témoignée à lui-même ou à sa femme, soit une estampe, soit un dessin, n'oubliant jamais non plus de donner — ni surtout d'inscrire à son livre — un pourboire aux serviteurs chargés de lui remettre un cadeau.

L'hospitalité flamande, il faut le dire, s'exerçait non moins généreusement au XVIe siècle que de nos jours, et M. le Dr Thausing, qui a consacré récemment à Dürer un remarquable travail (2), n'hésite pas à attribuer, dans une certaine mesure, aux nombreux festins offerts au peintre dans les Pays-Bas, le développement de la maladie qui l'emporta peu d'années après son retour en Allemagne.

L'auteur décrit à ce propos un dessin de la Galerie de Brême, qui ne peut être fort postérieur à 1520, et dans lequel Dürer s'est représenté nu jusqu'aux reins, afin de pouvoir mieux indiquer le siège de son mal.

---

(1) Il l'a été pour la dernière fois en 1872, avec d'excellentes annotations, par M. le Dr Thausing, dans les *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Vienne, Braumüller.

(2) Dürer, *Geschichte seins Lebens und seiner Kunst*. Leipzig, 1876; 1 vol.

Le journal de voyage d'Albert Dürer n'est pas seulement riche en indications concernant les hommes et les choses de notre pays, il mentionne encore fréquemment des princes, des savants, des artistes et des gentilshommes étrangers que le peintre eut l'occasion de rencontrer sur notre sol et avec lesquels il entretint des relations amicales, de même qu'il rapporte fidèlement les nouvelles les plus intéressantes venues à sa connaissance pendant la durée de son séjour. C'est en Belgique qu'Albert Dürer apprit la dispersion des élèves de Raphaël, mort depuis deux mois à peine, et qu'il fit la connaissance de l'un deux, Thomas Vincidor, venu en Flandre, sur l'ordre de Léon X, pour surveiller l'exécution en tapisserie de certains cartons du maître [1]. « Il a voulu me voir, écrit-il, et m'a offert un anneau d'or enrichi d'une pierre antique valant 5 florins. On m'en a déjà voulu donner le double. J'ai remis en échange pour plus de 6 florins de mes meilleures planches ».

Plus tard, il remit encore son œuvre complet au peintre de Bologne, qui l'envoya en Italie et contre lequel Dürer reçut l'œuvre de Marc-Antoine. Vincidor exécuta aussi son portrait pour l'emporter à Rome. C'est ce même portrait qu'Andreas Stock a gravé. C'est en Belgique encore qu'Albert Dürer connut Érasme, dont il fit plusieurs fois le portrait et qu'il croyait appelé à poursuivre l'œuvre de Luther, lorsqu'on apprit à Anvers, le 17 mai 1521, l'arrestation simulée du réformateur. Mais le rapprochement le plus curieux que nous révèle le journal de voyage est celui de Dürer et de Lucas de Leyde.

Van Mander a consacré quelques lignes au récit du voyage de Lucas de Leyde en Zélande et en Flandre, en compagnie de Mabuse. Le maître hollandais était venu en Belgique par un bateau spécialement affecté à son usage, et il luttait d'élégance et de faste avec son compagnon de route. Il traitait richement ses confrères, leur offrait partout des banquets qui lui coûtaient généralement plus de 60 florins.

Lucas de Leyde était de complexion délicate et la bonne chère semble avoir hâté sa fin, puisque, toujours selon Van Mander, il prétendit avoir été empoisonné pendant son séjour dans nos provinces.

C'est aux premiers jours de juin 1521 qu'eut lieu à Anvers la rencontre des deux représentants les plus illustres de l'art de la haute et de la basse Allemagne. Le rapprochement de ces deux hommes, dont la renommée était alors universelle, dont les maîtres italiens eux-mêmes proclamaient à l'envi la grandeur et qui exercèrent, l'un et l'autre, sur leurs contemporains, une si puissante influence, nous apparaît encore à travers les siècles comme un épisode émouvant de l'histoire de l'art.

Albert Dürer avait dépassé la cinquantaine; Lucas de Leyde comptait à peine 27 ans à l'époque de cette rencontre. Ils se connaissaient, sans nul doute, de réputation. Les termes mêmes dans lesquels Dürer mentionne qu'il

---

[1] Les tapisseries exécutées d'après les cartons de South-Kensington étaient placées au Vatican depuis l'année précédente. Voy. WAUTERS, *Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et de basse lice à Bruxelles*.

a vu Lucas de Leyde le prouvent : « Maître Lucas, celui qui grave sur cuivre; il est natif de Leyde; c'est un petit homme; il se trouvait à Anvers ».

Du vivant même des deux artistes, on semble avoir voulu établir entre eux un parallèle très légitime dans cette circonstance, il faut en convenir, car l'un et l'autre s'étaient rendus célèbres par un ordre de travaux dont le rapprochement était aussi naturel que facile. Vasari est l'inventeur d'une histoire que Van Mander et Sandrart rééditent et d'après laquelle une véritable rivalité aurait existé entre les deux maîtres, et cette rivalité aurait abouti au voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas, dans le but exprès de faire la connaissance de Lucas de Leyde. Cela est inadmissible, car nulle part, dans ses écrits, Albert Dürer n'a mentionné les travaux de son confrère néerlandais. D'autre part, cependant, il est permis de croire, qu'à l'exemple de Marc-Antoine, celui-ci se soit appliqué à l'étude des œuvres de l'illustre maître allemand, âgé de plus de 30 ans, à l'époque où le jeune Lucas commençait à manier le burin.

L'initiative de la rencontre des deux artistes partit de Lucas de Leyde. « Il m'a invité à dîner », dit Dürer, et il ajoute les passages qu'on connaît. C'est presque tout. La rencontre ne le frappa point : « C'est un petit homme »; mais il ne dit pas que la conversation ait roulé sur des choses d'art; il ne dit pas davantage que l'on se soit mutuellement montré des planches récentes ou communiqué des procédés.

On dessina pourtant, puisque Dürer écrit : « J'ai fait le portrait de maître Lucas de Leyde », et sans doute aussi l'on joua, car, immédiatement après, nous trouvons cette mention : « J'ai perdu un florin au jeu ». A quelques jours de là, il y eut un échange d'œuvres, Albert Dürer donnant pour huit florins de ses travaux en échange de toute la série des cuivres de maître Lucas. Le laconisme de Dürer dans cette circonstance est fort regrettable; il atteste cependant que les deux maîtres n'avaient pas attendu leur rencontre pour apprendre à se connaître. Dürer est frappé de la petitesse de Leyde et la mentionne. Quant à son art, il le connaissait assez pour n'en avoir plus rien à dire.

Il nous est resté toutefois de ce rapprochement momentané un témoignage inestimablement précieux : le portrait de Lucas de Leyde.

L'existence de cette œuvre précieuse n'avait point été signalée jusqu'à ce jour, et M. le professeur Thausing, si patient dans ses recherches sur Albert Dürer, ne semble pas avoir connu l'œuvre importante que le hasard nous permet de déterminer.

Dans une étude qu'il consacre au Musée Wicar, de Lille [1], si riche, comme l'on sait, en dessins de maîtres, un écrivain français, M. Gonse, cite avec admiration un dessin de Dürer, dont il joint la copie à son article. « Le portrait d'homme au crayon d'argent, sur un papier préparé, est, dit-il, un véritable chef-d'œuvre, et certainement l'une des perles de la collection.

---

[1] *Gazette des Beaux-Arts*, février 1877, p. 80.

Quoique cette figure vivante ne soit exprimée que par quelques traits, linéaments à demi effacés, sa valeur la place au rang des plus beaux dessins de Dürer, qui en a laissé tant de si beaux! » Ce portrait, si justement admiré, n'est autre que celui de Lucas de Leyde dont parle le journal de voyage d'Albert Dürer.

Au premier coup d'œil, l'œuvre annonce une face germanique courte et large, mâchoire forte, pommettes saillantes. Le costume aussi : vaste chapeau à bords relevés, entièrement semblable à la coiffure de Q. Metsys dans le portrait bien connu du Musée de Florence, est essentiellement néerlandais. Ce n'est pas, sans doute, sur d'aussi faibles preuves que se fonde notre assertion; voici, pensons-nous, qui la confirme :

Dans le précieux recueil de portraits d'artistes publié à Anvers, en 1572, sous le titre de *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies*, nous trouvons, à la page 10, le portrait gravé de Lucas de Leyde, exécuté d'après le dessin même du Musée Wicar, que reproduit M. Gonse. Ce portrait, supérieurement gravé, le plus beau du recueil, a pu passer en quelque sorte inaperçu par un concours de circonstances qui tendaient à lui faire perdre une partie de son intérêt. Privé de tout monogramme et de toute marque de graveur, il a été écarté par M. Alvin de son œuvre des frères Wiericx [1]. De plus, Lucas de Leyde nous ayant laissé deux portraits de sa propre main, on a nécessairement pensé que ces œuvres personnelles devaient donner des traits du maître l'interprétation la plus fidèle.

La planche insérée dans les *effigies* n'est postérieure que d'une trentaine d'années à la mort de Lucas de Leyde, l'ouvrage ayant été préparé complètement par le célèbre graveur-éditeur Jérôme Cock, mort lui-même en 1570, et dont la veuve ne fit paraître que deux ans plus tard le volume. Il est donc présumable que le dessin aura été communiqué par la famille même du peintre. Nous pouvons croire d'autant mieux qu'il en est ainsi que les autres portraits portent un cachet irrécusable de sincérité.

L'absence du monogramme d'Albert Dürer sur la gravure nous fera-t-elle croire à la falsification du dessin de Lille qui porte ce monogramme? En aucune sorte, et M. Gonse soumet les œuvres allemandes de la collection Wicar à une critique trop minutieuse, pour excepter le portrait qu'il loue avec tant de raison, du jugement sévère porté par l'auteur sur la plupart des autres dessins attribués à Albert Dürer dans la collection lilloise.

Observons d'ailleurs que le portrait de Joachim Patenier, inséré dans notre recueil (pl. 8), est encore une œuvre de Dürer; ce portrait de maître Joachim qu'il dit avoir fait au crayon [2] et dont la gravure a été rangée erronément dans l'œuvre du maître par Adam Bartsch, qui déclare précisément que c'est au recueil de Jérôme Cock qu'il est redevable d'avoir pu connaître le person-

---

(1) M. Drugulin, dans son *Catalogue de portraits*, n° 11969, cite un portrait de Lucas de Leyde, par Jérôme Wiericx, qui est sans nul doute la pièce dont il est question ici.

(2) Thausing, *Niederländische Reise*, p. 117.

nage représenté. Tout comme le portrait de Lucas de Leyde, la planche est privée de monogramme. Nous nous permettrons même, d'après les omissions que nous venons de constater, la conjecture que le portrait, d'une si parfaite exécution, de Bernard Van Orley (pl. 6), reproduit un autre dessin d'Albert Dürer, renseigné dans son journal comme exécuté pendant son premier séjour à Bruxelles. « J'ai fait au fusain le portrait de maître Bernard, le peintre de Madame Marguerite ». Si l'on prenait, pour les reproduire, les portraits de Lucas de Leyde et de Patenier, dessinés par Dürer, on a bien pu également prendre celui de Bernard Van Orley.

Si l'authenticité du portrait de Lucas de Leyde ne semble pas pouvoir être contestée, nous ne pouvons cependant omettre de signaler cette circonstance, que l'effigie du maître, tracée par son propre burin [1], rappelle fort peu celle que traça le crayon de Dürer quatre années auparavant. Le portrait exécuté par Andreas Stock (comme pendant à celui de Dürer, dessiné par Vincidor) ne ressemble pas davantage à la planche de Lucas de Leyde.

Pourtant, lorsque Hondius fit paraître, en 1618, à Amsterdam, son *Theatrum honoris*, alors qu'il reprenait les portraits autrefois publiés par Jérôme Cock, en y ajoutant ceux des artistes qui avaient brillé depuis, il préféra reproduire le portrait de Lucas de Leyde d'après sa propre version, tout en conservant les vers dont Lampsonius avait accompagné le portrait d'Anvers :

Tu quoque Durero non par, sed proxime, Luca,
Seu Tabulas pingis, seu formas sculpis ahenas
Ectypa reddentes tenui miranda papyro
Haud minimam in partem (si qua est ea gloria) nostræ
Accede, et tecum natalis Leida, Camænæ.

Ces vers nous prouvent assez que si Lucas de Leyde avait rêvé de surpasser ou même d'égaler Dürer, comme l'ont prétendu certains auteurs, les hommes de son siècle même avaient su parfaitement lui assigner son véritable rang auprès du maître de Nuremberg : *non par, sed proxime*, et cette appréciation fut admise en Hollande même et confirmée par la postérité.

Le 12 juillet 1521, Albert Dürer quittait Bruxelles pour reprendre le chemin de l'Allemagne. Quant à Lucas de Leyde, on suppose qu'il prolongea pendant quelques mois encore son séjour en Belgique, car, en l'année 1522, les registres de la confrérie de Saint-Luc d'Anvers mentionnent la réception comme franc-maître d'un *Lukas de Hollandere*.

DYCK (VAN).

La grand'mère de Van Dyck [2]. — La Galerie royale d'Este, à Modène, possède un portrait de vieille dame à l'aspect sévère et quelque peu claustral. Étroitement emprisonné dans un bonnet de veuve, c'est du

---

(1) C'est le n° 173 de Bartsch. Il porte pour titre : *Lucas Leidensis propria manu incidere.*
(2) Communication faite à l'Académie royale de Belgique.

fond de cette espèce d'entonnoir que nous apparait un visage que, dès longtemps, semble avoir déserté le sourire.

Bien que cette œuvre ait pu être jadis attribuée à Holbein, tout en elle accuse une origine flamande, et M. Adolphe Venturi, dans ses remarquables études sur la Galerie de Modène [1], la rattache avec raison à l'école de Pourbus. En effet, nous avons ici la physionomie complète des personnages de la fin du XVIe siècle et le genre de gravité propre à cette époque troublée de notre histoire.

Une inscription fait connaitre que la dame du portrait se nomme Cornélie Pruystincx.

Pour quiconque s'occupe d'art en Belgique, c'est là un nom familier. Cornélie Pruystincx, morte au mois de décembre 1591, était, depuis le 3 mars 1580, veuve d'Antoine Van Dyck, négociant anversois, et, conséquemment, la grand'mère de l'illustre peintre de ce nom [2].

Les dates que je viens de rappeler nous privent de la séduisante illusion de croire que Van Dyck aurait peint d'après nature le portrait de son aïeule, par la raison fort simple que, depuis plusieurs années déjà, la vieille dame avait cessé de vivre lorsque son petit-fils ouvrit les yeux à la lumière.

Cornélie Pruystincx avait d'ailleurs, après la mort de son mari, et associée à ses enfants, poursuivi un commerce d'étoffes, qui avait prospéré. A toutes les époques, c'est une chose absolument ordinaire que la rencontre des portraits de membres de la bourgeoisie anversoise. L'œuvre présente ne sera qu'un échantillon de plus de cette catégorie nombreuse de travaux.

Il y a, pourtant, relativement au portrait de la grand'mère de Van Dyck, une circonstance assez spéciale.

L'inscription, par son caractère, est en désaccord avec la date de la peinture. Ainsi que l'observe fort justement M. Venturi, c'est là de quoi faire rejeter d'emblée l'ancienne attribution à Holbein.

Les mots de l'inscription sont nécessairement tracés par une main du XVIIe siècle. Vouloir rechercher si cette main a pu être celle de Van Dyck nous lancerait dans une voie quelque peu aventureuse. Nous savons, toutefois, par la signature des deux portraits du Musée royal de La Haye, par exemple, que lorsqu'il soignait son écriture, le grand portraitiste n'était pas un calligraphe malhabile, qu'il formait très bien ses lettres.

---

(1) Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*. Modène, 1883, p. 440.

(2) *Catalogue du Musée d'Anvers*, 3e édition, p. 452.

CORNELIA PRUIJSTINCX, GRAND'MÈRE DE VAN DYCK

(Musée de Modène.)

Mais, en présence du désaccord manifeste entre le caractère de l'inscription et la date qu'il faut logiquement assigner à la peinture, sachant l'époque où vivait la femme qu'elle nous représente, on en arrive à se poser une autre question.

Van Dyck, dont le talent précoce nous est connu, n'a-t-il point, tout au début de sa carrière, et, par manière d'exercice, retracé, d'après une œuvre plus ancienne, le portrait de son aïeule?

Des circonstances de l'espèce sont assurément très fréquentes dans la vie des peintres; elles ont même parfois révélé des vocations. L'œuvre présente, envisagée à ce point de vue nouveau, deviendrait un objet d'étude singulièrement intéressant.

Quoi qu'il en soit, toute arrière-pensée de détermination mise à part, il m'a semblé qu'un portrait de la grand'mère de Van Dyck était par lui-même une œuvre très digne d'être signalée à l'attention des curieux.

Das Museum [1]. — Van Dyck est dans l'histoire des arts une personnalité très spéciale et des plus attrayantes dont les siècles n'ont point affaibli le renom. L'excellence de ses œuvres le prouve. Reflet d'un monde à part, ses portraits empruntent à la fantaisie une somme considérable de leur charme, et il est essentiel qu'on se pénètre de la circonstance que quantité de personnages nés du pinceau du maître se meuvent dans des sphères privilégiées. Tout le dénote; le peintre et ses modèles sont là-dessus pleinement d'accord.

Préoccupé de bonne heure de transmettre à la postérité les effigies des princes, des grands hommes, des guerriers, des hommes d'État, des savants et des artistes qu'il eut l'occasion d'approcher et qui posèrent dans son *Iconographie*, il semble avoir tenu à faire également de l'ensemble de ses images peintes un panthéon avec moins de souci d'être rigoureusement vrai que de transmettre aux générations futures quelque chose de lui-même et quelque chose de la société qui fut la sienne. Car les personnages qu'il nous montre sont probablement peints tels que les virent d'autres yeux que les siens; en revanche, pour nous, ils sont tels qu'ils tenaient à y être.

Pour celui qui lit ces lignes comme pour celui qui les trace, le nom même du maître éveille le souvenir vrai d'images tour à tour héroïques et gracieuses, ineffaçablement gravées dans leur mémoire comme des apparitions les plus charmantes qui hantent notre souvenir. Charles Ier et la reine Henriette, et nombre d'autres, ont passé dans l'histoire comme les a voulu Van Dyck, et Philippe IV y vit sous les traits qu'il emprunte au pinceau de Vélasquez. La réalité pour Van Dyck n'est en somme jamais exempte d'une part d'idéal, et les circonstances le servent à souhait. Son système, sous plus d'un rapport, sans le vouloir, est celui de Rubens, dont, au surplus, il est le produit sinon l'élève, mais ainsi que le dit Woermann, même sans Rubens

---

[1] *Le Muséum* (décembre 1895). Berlin et Stuttgart. Wilhelm Speemann.

il était de force à briller au premier rang; celui que lui assignent plus d'un auteur. Pour le marquis d'Argens (1), c'est le premier peintre de tous les temps. Entré dans l'atelier de Van Balen à l'âge de 10 ans. Dès avant de travailler chez Rubens, il s'était fait connaître par des portraits d'un mérite déjà transcendant.

Les portraits nos 1022 et 1023 de la Galerie de Dresde sont de 1618, l'année même de son admission à la maîtrise; un portrait d'homme du Musée de Bruxelles est daté de 1619. Dire que ces peintures ont passé et passent encore pour être de Rubens, suffit à indiquer leur valeur. Le temps que Van Dyck passa chez Rubens est difficile à préciser. Un agent de Thomas Arundel écrit d'Anvers au comte en 1620 que la réputation de Van Dyck le cède à peine à celle du chef d'école. Il s'agissait à ce moment d'attirer le jeune artiste en Angleterre. On l'y trouve bientôt, en effet, au service du roi Jacques Ier, sans que toutefois il y prolonge son séjour. Chose à noter en passant, les premières relations de Van Dyck avec la Cour d'Angleterre remontent à ses débuts; elles ne finiront qu'avec sa vie. Pour ce motif, bien des Anglais, comme le dit Waelpols, le considèrent comme des leurs.

Revenu à Anvers avant la fin de 1621, il s'embarque bientôt pour Gênes, exhorté sans doute par Rubens à un voyage qui, pour lui-même, exerça une influence décisive et que durant son séjour en Espagne il persuada également à Vélasquez d'entreprendre. Van Dyck était dès lors un maître, et l'on se demande quelle influence va avoir pour lui ce déplacement.

Pour les créations qu'il laisse à Rubens, que celui-ci conserve jusqu'à la fin de ses jours et dont plusieurs ornent aujourd'hui les grandes galeries d'Europe, nous allons être renseigné. A Berlin, où nous voyons le *Couronnement d'épines;* à Madrid, la *Trahison de Judas;* à Saint-Pétersbourg, la *Sainte Famille avec les Anges;* à Stockholm et Dresde, des figures de *Saint Jérôme;* à Windsor, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.* A Bruxelles, le *Crucifiement de saint Pierre;* à Saint-Paul à Anvers, le *Portement de la Croix*, son premier tableau religieux, assure Baglione. Nous constatons une extraordinaire influence des maîtres de l'école vénitienne si brillante représentée dans la galerie de Rubens. Leur influence est nettement prononcée dans les premières grandes pages issues du pinceau de son élève. Le coloris de Van Dyck est à ce moment tout imprégné de l'influence du Titien.

A Gênes, placé soudainement en présence de la nature méridionale, il voit comme par enchantement ses rêves prendre corps. Hommes et choses, tout concourt à rehausser la puissance du prestige. Nobles cavaliers, belles dames, somptueux atours, majestueux portiques, riches tentures, le ciel et la mer, tout s'allie comme à souhait pour charmer un artiste si pénétré du sens de la beauté, si capable d'en trouver l'impression adéquate.

Hospitalièrement accueilli par les frères Dewael, ses compatriotes fixés à

---

(1) *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture.*

Gênes, on peut croire qu'il se fit d'abord connaître par l'effigie collective des deux artistes, ornant aujourd'hui le Musée du Capitole à Rome. Lié avec J.-B. Paggi, le plus en évidence des artistes génois, aussi ami de Rubens, il ne va pas tarder à devenir le peintre favori des gens de tout le monde élégant

Cette première étape régit en quelque sorte toute sa carrière. Ce qu'il doit être par la suite naît de cette occasion de se produire dans ce milieu où tout favorise ses penchants et ses aspirations. Depuis le Titien, l'Italie n'a pas vu le portrait revêtir la splendeur décorative des élégances mondiales, ce *pittore cavalieresco* enfante des merveilles. Les personnages, pour la plupart en pied, isolés ou réunis en groupe, parfois à cheval, représentés dans de somptueux décors, accompagnés de grands chiens, d'oiseaux au chatoyant plumage, tout cela forme un ensemble prestigieux qui classe de telles pages au rang des chefs-d'œuvre des plus splendides galeries. Les palais de Gênes n'ont pas conservé l'ensemble de leurs splendeurs. Des collections anglaises ont hérité d'une part de leurs dépouilles. La Galerie nationale d'Édimbourg nous montre un prince de la famille Lomillini, et le gentilhomme en armure noire; Dorchester House, la marchesa Balbi, dont les enfants de la même famille, un pur chef-d'œuvre, à Panshanger, chez lord Cowper. Madrid possède un délicieux portrait de Polysena Spinola, à ajouter, comme les œuvres précédentes, aux précieux contingents des palais Durazzo, Brignole Sale, Doria, etc.

A Gênes, il occupe le rang d'un véritable chef d'école et des collaborateurs empressés tant parmi les Italiens que parmi les étrangers. Giovani Rosa (Jean Rose) lui vient grandement en aide pour les draperies et les animaux si remarquables qu'il introduit dans ses portraits. Il y a aussi Miguel, ce maître énigmatique qui, en Espagne, comme Miguel de Amberes, fut peut-être l'auteur des portraits d'évêques de la cathédrale de Burgos, où les personnages de l'*Iconographie* de Van Dyck sont accommodés en dignitaires ecclésiastiques.

Successivement à Venise, à Bologne, à Florence, à Mantoue et à Rome, il retrouva les traces de Rubens et se voit reçu avec distinction. A Rome, il est d'emblée le commensal des plus illustres personnages, au déplaisir, dit la légende, de ses confrères du Nord moins favorisés. Les mois qu'il passe dans la ville éternelle donnent naissance à quelques créations capitales, dont le portrait du cardinal Bentivoglio, maintenant au palais Pitti, à Florence, occupe le premier rang. C'est un des chefs-d'œuvre de tous les temps et de toutes les écoles. Se dégageant peu à peu de la séduction des harmonies profondes de sa manière génoise, il ne garda de celle-ci que la noble allure, la fierté d'attitude des personnages qu'il porte sur la toile et dont le Bentivoglio, dans son camail et sa simare de pourpre, est, peut-on dire, un des plus merveilleux exemples.

Dans la Galerie de Budapest, une figure de grandeur naturelle nous le montre du reste préoccupé des maîtres de l'école florentine et cherchant, semble-t-il, à s'assimiler les précisions de forme au détriment même des éclats de la coloration; ce n'est là, du reste, qu'un courant éphémère. La

plupart des tableaux religieux ou allégoriques, *Le Christ en Croix*, Palazza Reale; *Le Denier de César* et *L'Enfant Jésus*, de la Galerie de Palerme; *La Bacchante*, aujourd'hui en Angleterre, le montrent préoccupé du Titien bien plus que d'aucun autre peintre.

La forme élégante, le style distingué, le coloris discret leur donnent un charme particulier. La manière génoise est un souvenir déjà lointain et, si quelque souvenir de l'Italie se manifeste dans ces peintures, ce sera plutôt celui des Vénitiens, dont le peintre s'efforce de trouver la gamme chaude et harmonieuse.

Après son séjour à Palerme, très abrégé par la peste qui à ce moment décimait la ville, le jeune artiste se remet en route pour les Pays-Bas. Il avait, paraît-il, au cours de sa présence en Italie, entretenu avec Paggi un commerce de lettres qui ne prit fin qu'en 1627, à la mort de ce dernier. Ces précieux autographes passèrent alors à Alex. Magnasco.

Le tableau de Termonde doit surtout trouver sa mention ici : *Le Christ*, dit « des Dominicaines », au Musée d'Anvers, *ex-voto* à la mémoire de son père décédé en 1622. Cette peinture, dont il existe une belle estampe par S. à Bolswert, représente, au pied de la croix du Christ crucifié, sainte Catherine de Sienne, saint Dominique et un ange en pleurs assis sur une pierre que le peintre déclare avoir roulée là pour que la terre soit légère aux mânes de son père. Il fut donné aux religieuses dominicaines par le peintre lui-même âgé de 30 ans. La pierre porte l'inscription suivante : NE PATRIS SUI MANIBVS TERRA GRAVIS ESSET HOC SAXVM CRVCI ADVOLVEBAT ET HVIC LOCODONABAT — ANTONIVS VAN DYCK.

Dans la suite, il créa le *Christ entre les deux larrons*, à l'église Saint-Rombaut, de Malines, tableau que Reynolds, dans son enthousiasme quelque peu exagéré, appelle « le plus beau tableau du monde »; le *Crucifiement* avec *Saint François*, à l'église Notre-Dame à Termonde; le grand *Crucifiement*, malheureusement fort détérioré, connu sous le nom du *Christ à l'éponge*, à Saint-Michel, de Gand; l'*Érection de la Croix*, à l'église Notre-Dame à Courtrai; enfin, l'*Extase de saint Augustin*, à l'église Saint-Augustin, d'Anvers.

Devant ces œuvres, on ne peut s'empêcher de penser à Rubens et l'on est forcé à faire une comparaison. L'idée principale et plus encore l'expression proviennent du chef de l'école flamande. Van Dyck a son coloris à lui, certains procédés à lui, mais il est animé de l'esprit de Rubens.

Le tableau de l'*Érection de la Croix*, à Courtrai, par exemple, est influencé par Rubens, néanmoins il reste bien loin de la force dramatique qui s'épanouit dans l'œuvre de jeunesse de son maître. Certes, les saintes femmes en pleurs et la Madeleine aux cheveux flottants de Van Dyck nous touchent, mais il leur manque cette vie et ce souffle qui nous impressionnent chez Rubens. Dans ses tableaux, Van Dyck est un Rubens amoindri; sa nature le porte vers le gracieux et, par là, quelques-unes de ses Madones et ses saintes Familles ont une réelle valeur, telle la *Madone aux Anges*, à Saint-Pétersbourg, et les *Fiançailles de sainte Catherine*, appelée à juste titre la plus belle des vierges, à Buckingham Palace.

Van Dyck portraitiste est le peintre des élégances, sa facilité de travail était étonnante. Tout le monde sait, en effet, pour l'avoir lu dans le récit de De Piles, le système qu'en arriva à pratiquer le portraitiste et qui consistait à n'accorder à chaque modèle qu'une heure, le portrait ayant été au préalable mis d'ensemble par des élèves. Les œuvres de ce genre font le désespoir des collectionneurs et entachent à bon droit la réputation du maître. Il n'en reste pas moins à ranger à l'actif du maître un ensemble de pages très suffisant pour fonder une galerie immortelle.

Si Van Dyck eut dans l'école génoise des continuateurs, il est permis d'envisager l'école des portraitistes britanniques comme procédant en une large mesure de lui.

La rivalité de Reynolds et de Gainsborough ne les empêchait point l'un et l'autre de s'inspirer à la source de Van Dyck. Et dans cette scène impressionnante, où Gainsborough mourant adressait à son confrère un éternel adieu : « Nous nous reverrons au ciel », dit-il, « et Van Dyck sera là! » Les félicités éternelles seraient incomplètes sans la présence de ces élus qui, pour l'un comme pour l'autre, est bien l'idéal suprême.

Après son départ d'Angleterre en 1632, Van Dyck revit plusieurs fois son pays. Les années 1634 et 1635 s'y écoulèrent et fournirent l'occasion de pages d'un mérite supérieur. Telles notamment l'*Adoration des Bergers*, de l'église de Termonde, et le *Christ pleuré par les Anges*, au Musée d'Anvers, productions religieuses de la plus haute excellence. Il avait fait aussi, pendant ce séjour, un portrait d'ensemble de la *Municipalité bruxelloise*, page qui, malheureusement, périt dans le bombardement de Bruxelles par les Français en 1695. A cette période appartiennent les beaux portraits du syndic Van Merstraenten et de sa femme, au Musée de Cassel, le portrait en pied de l'abbé Scaglia, à Dorchester House, Hélène Fourment, à Saint-Pétersbourg, Thomas de Savoie, et différents portraits, celui du cardinal-infant Ferdinand d'Autriche, frère de Philippe IV. Un portrait équestre de ce prince se trouve en Angleterre. Le portrait de Jean de Nassau et de sa famille, en possession de lord Cowper.

Marié en 1639 à Marie Ruthven, issue de grande famille écossaise, Van Dyck, dont la santé s'altérait de plus en plus, visita encore Anvers avec sa femme au mois d'octobre 1640. Le cardinal-infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, l'avait chargé de terminer les travaux commandés à Rubens; sa mort mit à néant la réalisation de ce projet; il mourut à Londres le 9 décembre 1641 et fut enterré à Saint-Paul sous une tombe que lui fit élever Charles Ier. Elle périt dans l'incendie de l'église. Telle est en résumé la carrière dont sa patrie s'apprête à commémorer le souvenir de sa naissance. Si l'art flamand, avec une fierté légitime, enregistre son nom parmi les plus glorieux dans ses annales, on peut dire que sa gloire a rayonné sur l'ensemble de l'art européen. Portraitiste en quelque sorte d'instinct, il a donné au genre de son choix une portée nouvelle et imprévue dont ont bénéficié les personnages qui posèrent devant son pinceau et qu'à l'exemple des dieux, par un noble privilège du génie, il a fait vivre d'une part de son immortalité.

Exposition Van Dyck a Anvers, 15 août-22 octobre 1899 [1]. — L'exposition des œuvres de Van Dyck, actuellement ouverte à Anvers, sans être d'une importance numérique bien grande, n'en constitue pas moins un ensemble de très considérable intérêt. La Belgique et l'étranger y concourent par parts à peu près égales : la première par toutes les œuvres de ses églises, de ses musées, de ses galeries particulières ; l'autre par un contingent où figurent des créations de toutes les époques de la carrière du maître et spécialement de la manière anglaise, recrutées dans les châteaux de l'aristocratie britannique. Tout cet ensemble résume assez précisément la carrière du peintre.

Sans doute, pour beaucoup d'entre nous, il y a là des pages déjà vues, particulièrement aux exhibitions de la Royal Academy à Londres, et surtout à la Grosvenor Gallery en 1883; il n'en est pas moins d'un haut intérêt pour l'étude de Van Dyck de les trouver ici rapprochées de ses productions immédiatement antérieures ou postérieures. Nous le reprenons ainsi presque à ses débuts, comme dans le *Bon Samaritain*, exposé par le prince Sangusko, très curieuse peinture dont le dessin, appartenant à M. Léon Bonnat, est également exposé.

Le même artiste a envoyé une tête d'apôtre, vigoureusement charpentée, à laquelle fait pendant une tête appartenant à la même suite, celle-là à M. Müller, de Berlin. Ce sont d'évidents travaux de jeunesse, de coloris chaud et d'extraordinaire vigueur d'exécution. Il se trouve même que, dans le tableau bien connu de la *Trahison de Judas*, exposé par lord Methuen, se présente un personnage pour lequel la tête, appartenant à M. Müller, a servi d'étude préalable. Il y a, en outre, une splendide version du même sujet, esquisse poussée appartenant à sir Francis Cook, de Richmond.

La personnalité de Van Dyck se dégage d'une manière assez nette de l'ensemble des travaux rassemblés à Anvers, et l'on peut espérer qu'un pas décisif sera fait dans l'étude du maître, grâce à cette réunion.

En effet, comme portraitiste même il n'a été envisagé qu'à une époque relativement avancée de sa carrière; à beaucoup d'entre nous, il a semblé que Van Dyck, peintre de portraits, ne se révélait qu'en Italie et en Angleterre : c'est une erreur. L'exposition d'Anvers nous montre des effigies créées certainement à une époque antérieure au voyage en Italie et qui, déjà, comptent parmi les plus remarquables portraits : tels, par exemple, les deux nobles effigies en pied des Vinck, appartenant l'un à M. F. Schollaert, de Louvain, l'autre à M. Paul Dansette, de Bruxelles. Nous avons ici, avec une ampleur de touche qui fait songer à Rubens, une élégance particulière à son illustre élève et qui se manifeste dès ses premiers pas. Ce Vinck était un négociant d'Anvers; Van Dyck, à ce moment, n'avait qu'une clientèle bourgeoise. Ses modèles n'ont rien de la désinvolture de ceux qu'il trouvera à

---

[1] Sonderabdruch aus dem *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXII Heft, 5. Band. Verlag von Wepemann in Berlin und Stuttgart, 1899. Ausstellungen und Versteigerungen.

Gênes; il n'en sont pas moins interprétés d'une manière magistrale. Il semble que le portrait féminin annonce le Bentivoglio. De même le vieillard exposé par le comte della Faille est un splendide morceau de peinture, très caractéristique de la manière de son auteur, au moment où virent le jour les deux postraits de Dresde, si longtemps attribués à Rubens, surpasses toutefois par le *Syndic* de la collection de Mme André, de Paris, une des pages les plus frappantes de l'exposition.

Parmi les œuvres religieuses, les plus anciennes sont, en dehors de la *Trahison de Judas*, mentionnée ci-dessus, le *Serpent d'airain*, à sir Francis Cook, quelque peu différent du tableau de Madrid, attribué à Rubens. Van Dyck est encore ici très directement sous l'influence de Rubens et celle-ci demeure apparente dans le *Saint Martin*, de Saventhem, le tableau fameux qu'il a fallu à la Commission de persistants efforts pour obtenir. Du tableau de Windsor, du même sujet, une ravissante esquisse, au capitaine Holford, vient nous fournir la preuve que Van Dyck et non Rubens est bien l'auteur, chose du reste établie. Vient ensuite le grand *Crucifiement de saint Pierre*, du Musée de Bruxelles, qu'il serait possible de ranger dans l'œuvre du Titien, à cause de sa rare vigueur de tonalité.

J'ai eu l'occasion de dire ailleurs d'où procède chez le jeune Anversois l'influence du maître vénitien à cette époque de sa carrière; c'est simplement l'étude des œuvres réunies dans la galerie de Rubens.

Van Dyck part pour l'Italie; inutile d'insister sur l'influence exercée par ce voyage sur le développement de ses rares facultés; le jeune peintre y trouve l'emploi singulièrement avantageux des moyens dont il avait donné si largement la preuve dans sa ville natale. A Londres, où il avait fait un séjour en 1620, en dehors d'un portrait de Jacques Ier, copie d'après Paul Van Somer, nous ignorons ce qu'il fit. Van Somer était d'ailleurs un maître dont on pouvait apprendre, et l'arrangement de ses portraits est particulièrement remarquable sous le rapport des rapprochements qu'il suggère avec Van Dyck.

Pauvre en spécimens de la manière génoise, la réunion contient de cette époque deux pages de grande importance, une noble effigie de la marquise de *Brignole Sale*, au duc d'Abercorn et un membre de la même famille au baron Franchetti, de Venise. La première répète, avec des variantes, le portrait du Palazzo Rosso. La dame est ici vêtue de blanc, lamé d'or, et les accessoires et le fond montrent aussi des différences. C'est un morceau capital, d'admirable allure, à la fois simple et très imposante. Le gentilhomme du portrait masculin est conçu dans une gamme plus sobre; la tête et les mains se détachent en vigueur sur les noirs profonds et riches du vêtement. Les jambes frêles font songer à Vélasquez dont, au surplus, tout l'ensemble évoque le souvenir. Le *Doge de Gênes*, exposé par le Musée de Bruxelles, est le même qui passa en vente à Londres en 1854, fit plus tard partie des collections Potemkine et Valentin Roussel; c'est une acquisition récente de la Galerie de l'État belge. L'œuvre est datée de 1626, chose faite pour aller à l'encontre des vues dominantes sur la durée du séjour de Van Dyck en

Italie. Je dois dire que beaucoup de bons connaisseurs, parmi lesquels M. Bredius, croient à son authenticité.

Une fois rentré dans son pays natal, l'artiste crée la plupart des toiles religieuses qui figurent à l'exposition et appartiennent ou appartinrent aux églises de Belgique. Elles ont pour thème principal le *Crucifiement* plus ou moins développé. C'est le tableau du Musée d'Anvers, que le peintre créa pour décorer la sépulture de son père; c'est le Christ dit « *à l'éponge* » de Saint-Michel à Gand; c'est un Christ de Notre-Dame à Termonde et le grandiose ensemble de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines, le même que Reynolds signale comme « le plus beau tableau du monde ». On doit convenir que c'est une page admirable, même dans le voisinage du Christ au coup de lance de Rubens. Il y a encore le grand *Ensevelissement du Christ*, du Musée de Malines, l'*Extase de saint Augustin*, de l'église des Augustins à Anvers, et dont lord Northbrook expose une superbe grisaille, puis l'*Adoration des Bergers*, de l'église de Termonde, dont une charmante esquisse, appartenant à M. Huybrechts, figure également à l'exposition, enfin la célèbre *Érection de la Croix*, de Courtrai. Quelques portraits tout à fait remarquables datent de cette époque et, chose curieuse, Van Dyck, si récemment en contact avec les maîtres de l'Italie, dont la patiente étude ressort des précieux albums exposés par le duc de Devonshire, Van Dyck, disons-nous, est ici très nettement individuel et très nettement flamand aussi. On peut rattacher à cette période des portraits de la meilleure qualité picturale, dont le *Van der Ghcest*, de Londres, caractérise la plus haute expression. Le magnifique *Spinola* (M. Rob. Kann, Paris), le *Della Faille*, Musée de Bruxelles, le jésuite *Jean-Charles della Faille*, son cousin, au comte della Faille, le *Gentilhomme*, en noir, appartenant à Mme André à Paris, *Madame de Camudio* (galerie d'Arenberg, Bruxelles), les deux *d'Arenberg*, l'un en pied, à lord Spencer, l'autre en buste, au duc d'Arenberg, l'évêque *Malderus* et le *Martin Pepyn*, daté de 1632, au Musée d'Anvers. Certes, en Angleterre, où bientôt il aura pris définitivement position, Van Dyck créera des œuvres plus solennelles; il n'en donnera point que, comme perfection technique, il ne fût permis d'entrevoir.

Le jeune *Philippe Wharton*, de la galerie de l'Ermitage, daté de la même année 1632, prélude brillamment à l'ensemble de chefs-d'œuvre qui mettent le sceau à la renommée du peintre. Il serait difficile de rien voir de plus exquis, à tous les points de vue, que ce morceau de si délicate facture si admirablement servi par le charme du modèle. Au service du roi Charles Ier, Van Dyck fut par excellence le peintre-courtisan. Nous savons, par une note parue dans le *Repertorium* même, ce qu'il nous faut penser de la beauté idéale de la reine Henriette et peut-être bien aussi Charles ne répondait-il que partiellement au portrait que nous en a laissé le jeune Anversois; n'empêche que le couple royal a passé dans l'histoire comme l'a créé son pinceau séduisant et chevaleresque, et à dater d'alors l'école anglaise a trouvé dans les Lely et les Kneller, avant de rencontrer les Reynolds et les Gainsborough, les Lawrence et les Zoffany, ces interprètes des personnages

royaux dont la série ininterrompue jusqu'à nous, a eu Van Dyck pour expression suprême.

On peut voir à l'exposition d'Anvers le roi Charles Ier, dans le triple portrait exposé par la reine Victoria, destiné au buste du Bernin; dans le portrait où Henriette lui offre le rameau d'olivier et la couronne de laurier, appartenant au duc de Grafton; les enfants royaux dans l'admirable toile de la galerie de Windsor. La reine Victoria a envoyé, en plus, le beau groupe de Thomas Carew et Thomas Killigrew, une des perles de sa galerie.

Les grandes maisons anglaises, à la suite de la souveraine, se sont momentanément dessaisies de quelques pages de haute importance artistique et historique. Le portrait du comte *Thomas Arundel* et de son petit-fils, au duc de Nordfolk, pourrait avoir été peint dans les Pays-Bas. C'est l'ensemble où le célèbre comte est revêtu de l'armure noire et porte le bâton de commandement; il y a le portrait de *Van Dyck*, dit « au tournesol », au duc de Westminster, celui dont une version existe à la galerie de Gotha, puis un ensemble de superbes portraits en pied : les deux jeunes *Paul* et *Bernard Stuart*, à lord Darnley, les lords *Georges Digby*, deuxième comte de Bristol, et *William*, premier duc de Bedford, à lord Spencer; *Édouard Sackville*, quatrième duc de Dorcet, à lord Sackville; de *William Villiers*, vicomte de Grandisson, à M. J. Herzog, de Vienne; d'*Arthur Goodwin*, au duc de Devonshire; de *César-Alexandre Scaglia*, au capitaine Holford.

Ce dernier portrait a été, pour bien des personnes, une surprise plutôt désagréable, car il a fait pâlir gravement le portrait similaire appartenant au Musée d'Anvers, morceau fort distingué, mais dont la facture paraît bien cernée à côté du splendide éclat de l'admirable coloration de l'exemplaire venu de Londres. Ce tableau fut peint dans les Pays-Bas, durant le séjour qu'y fit Van Dyck, au cours des années 1634 et 1635, moment où vit également le jour l'admirable *Pieta*, du Musée d'Anvers, laquelle demeure un des ornements de l'exposition et prouve que Van Dyck, contrairement à ce que beaucoup d'auteurs avancent, ne perdit point, par son séjour en Angleterre, la puissance de ses facultés créatrices.

Moins richement que par les portraits masculins, la période anglaise est représentée par les effigies de femmes qui contribuent pour une si bonne part au renom de leur auteur. Plusieurs sont toutefois fort belles : la comtesse *de Sunderland*, au duc de Devonshire; lady *Pénéloppe Spencer*, toute gracieuse dans sa robe bleue relevée d'une ceinture et de nœuds rouges, au comte Spencer; très important portrait de lady *Richie*, en satin noir, à M. Ferd. Bischoffsheim; la comtesse *de Southampton*, *Rachel de Rouvigny*, sur des nuages, tenant un sceptre, enfin le tout gracieux portrait de *Marie Ruthven*, femme de Van Dyck, représentée avec l'Amour à ses côtés et environnée de fleurs.

Quantité de dessins précieux exposés par le roi d'Italie, par M. Léon Bonnat, M. Hesseltine, mériteraient une étude approfondie et surtout les admirables albums de croquis appartenant au duc de Devonshire. Rien de plus important, pour la connaissance du maître, que ces esquisses à la plume

datant presque toutes du temps de son séjour en Italie et constituant ses notes de voyage d'après les toiles du Titien principalement, aussi du Corrège, de Raphaël, de Léonard de Vinci, la plupart accompagnées d'indications qui doublent la valeur de ce trésor. On pourrait dire, sans trop d'exagération, après avoir feuilleté ces précieux recueils, que Van Dyck est presque autant le produit du Titien que de Rubens.

Beaucoup de belles photographies et l'ensemble de l'*Iconographie* exposée par le duc d'Arenberg complètent ce très précieux et très instructif ensemble.

Quelques notes sur Antoine Van Dyck [1]. — On a tant et si bien parlé de Van Dyck au cours des dernières semaines que j'appréhendrais d'aborder devant vous un thème en apparence épuisé, tout au moins très appauvri, sans la certitude que plus intimement on pénètre dans la vie d'un artiste, mieux aussi se dégage la signification de ses œuvres. Spécialement il en doit être ainsi d'un maître dont la carrière, en bonne partie, s'écoule loin du foyer natal, soustrayant à notre recherche des particularités sans nombre, et, fatalement aussi, des productions que leur connaissance doit nous permettre de déterminer. En somme, et j'insiste tout d'abord sur ce point : de Van Dyck il nous reste à peine moins à savoir que ce que nous savons déjà.

Les solennités qui, à certains jours mémorables, mettent en relief les grandes figures du passé, demeurent rarement stériles. A la faveur des enthousiasmes qu'elles provoquent, s'éveille ou se stimule le zèle de la critique, se concentre l'effort des investigateurs, pour aboutir, finalement, à une de ces œuvres d'ensemble qu'il appartiendra nécessairement aux générations de parfaire, mais dont, à tout le moins, les bases demeureront inébranlables.

Du mouvement provoqué en Hollande pour ériger une statue à Rembrandt, devaient naître ces nombreuses et brillantes études dont l'immédiate conséquence fut non seulement de grandir l'artiste aux yeux de la postérité, mais de venger sa mémoire de deux siècles d'injustes outrages.

Les fêtes organisées à Anvers à la gloire de Rubens, en 1840 et en 1877, nous ont procuré sur ce puissant génie des travaux littéraires de valeur définitive; ils ont, tout en faisant la lumière sur son rôle d'artiste et de citoyen, contribué à rehausser l'éclat de son renom. Il en sera de même des manifestations auxquelles nous a récemment convié la ville d'Anvers. Le troisième centenaire de la naissance de Van Dyck marquera, soyons-en convaincus, une date mémorable dans l'étude de son œuvre et de sa vie.

De toutes parts déjà, de Belgique, d'Angleterre, d'Italie, s'annoncent des travaux destinés à élucider son rôle dans ces pays; en Hollande se poursuivent d'autres recherches, et l'on verra, dans un avenir prochain, en

---

[1] Lecture faite en séance publique annuelle à l'Académie d'archéologie d'Anvers, le 8 octobre 1899.

dehors des informations que nous procurent déjà des livres tels que ceux de MM. Guiffrey et Ernest Law, tout un ensemble de sources, jusqu'à ce jour délaissées ou inaperçues, associer Van Dyck, par des liens nouveaux et plus intimes, aux choses de son milieu natal, lesquelles, à première vue, semblent tenir moins de place dans ses préoccupations que l'Italie et l'Angleterre.

A ces éléments constitutifs de l'histoire de Van Dyck se rattache un document, déjà plusieurs fois utilisé, un recueil manuscrit de la bibliothèque du Louvre, connu sous le nom de manuscrit Godé, du nom de son dernier possesseur; il m'a paru intéressant de le parcourir, et je dois de vifs remerciements à M. Georges Lafenestre, conservateur, ainsi qu'à MM. Marcel Nicolle et Jean Guiffrey, attachés au Musée, pour l'empressement avec lequel ils ont bien voulu m'en procurer le moyen. Datant de la fin du siècle dernier, il forme un tout de cent cinquante et quelques pages de notes que je ne crois point aventureux d'attribuer à François Mols, d'Anvers, l'auteur souvent cité de recherches et d'observations du plus grand intérêt sur les maîtres de notre école et particulièrement sur Rubens.

Pour Van Dyck, il s'applique principalement à réfuter les erreurs de ses devanciers, de Descamps surtout, l'auteur de la *Vie des peintres flamands et hollandais*. Si l'on tient compte du médiocre souci de la précision qui caractérise la critique du XVIIIe siècle, le compilateur a droit à nos éloges pour la sûreté de ses jugements et sa louable préoccupation de puiser à bonne source les informations qu'il apporte. C'est même ce qui tout d'abord me semble devoir l'identifier avec Mols, dont, au surplus, l'écriture et le style me paraissent y devoir suffire.

Bien que sur quelques points il se montre peu renseigné, que, notamment, il fasse du père de Van Dyck un peintre verrier de Bois-le-Duc, conformément à la version d'Houbraken [1], il n'en démontre pas moins le caractère fantaisiste de nombre d'historiettes, à commencer par l'origine du *Saint Martin* de Saventhem. Il y a longtemps, qu'avec preuves à l'appui, notre défunt confrère M. Galesloot réduisit à néant cette légende, dont, plus récemment, à propos de ses notes sur la galerie d'Arenberg, M. Jos. Nève achevait de démontrer l'invraisemblance.

Une autre méprise, touchant la même peinture, et presque aussi tenace, concerne l'attribution à Rubens d'une composition identique, faisant partie des collections du château de Windsor. Van Dyck aurait, sans scrupule, emprunté à son maître tout l'ensemble du *Saint Martin*, et cela au moment même où, échappant à son contrôle, il se mettait en route pour l'Italie. Fâcheux début, à coup sûr, pour un jeune artiste! Le nôtre, par bonheur, échappe à l'accusation.

On ne voit pas facilement le tableau de Windsor; entré dans les galeries

---

(1) Sur l'ascendance de Van Dyck, voir F.-J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, p. 692. J'ai révélé jadis l'existence, dans la Galerie de Modène, d'un portrait de Cornélie Pruystinck, aïeule de l'illustre peintre, morte en 1591.

royales au cours du XVIIIe siècle, et plus tard gravé comme de Rubens, il s'est trouvé, par nombre d'auteurs, même par M. Guiffrey, maintenu au chef d'école. Pour peu cependant qu'on pénètre dans la technique de Van Dyck, qu'on suive avec attention ses manières successives, on se persuade que les deux créations, celle de Windsor et celle de Saventhem, procèdent d'un même pinceau. La paternité de Van Dyck est d'ailleurs établie à suffisance, comme j'ai eu l'occasion de le faire observer ailleurs, par la belle esquisse appartenant au capitaine Holford, actuellement exposée à Anvers sous le n° 29 du catalogue. Malgré certaines différences dans la composition, celle-ci, dans ses grandes lignes et sa pensée même, est celle du tableau de Windsor, simplifiée et réduite pour l'église de Saventhem [1]. Comme qualité de peinture, la toile de Windsor l'emporte, et de beaucoup, sur celle du village brabançon. Reste à déterminer son origine.

Rubens, la chose est sûre, possédait, au moment de sa mort, un *Saint Martin* par Van Dyck, inscrit sous le n° 234 du catalogue des peintures qu'il délaissait. On ignore ce que devint cette œuvre; mais, chose digne d'attirer l'attention des futurs biographes de Van Dyck, Descamps signale, dans l'église Saint-Martin, à Ypres, une création de ce même sujet, toujours par notre artiste. La retrouvons-nous à Windsor? La chose mérite d'être investiguée.

Observons, au surplus, que rien n'est fréquent comme cette confusion de tableaux de Rubens avec ceux de son élève. Elle s'explique par l'influence prépondérante qu'a dû fatalement exercer pareil maître sur l'esprit d'un jeune artiste doué comme le nôtre. Tout dénote que Van Dyck n'avait pas attendu d'être associé aux travaux du chef d'école pour s'assimiler son coloris et son style, circonstance qui a eu pour effet d'imprimer longtemps une direction fausse à l'étude de l'un comme de l'autre.

M. Bode, l'éminent conservateur du Musée de Berlin, a entrepris, au cours des dernières années, de restituer à Van Dyck un ensemble sérieux de créations exposées dans les musées sous le nom de Rubens, et c'est parfois à regret, je l'avoue, qu'on cède à la justesse de sa critique.

Sacrifice pénible, en effet, pour les fervents de Rubens, d'avoir à retrancher de son œuvre des pages qu'ils s'étaient accoutumés à ranger parmi ses meilleures : le portrait de « l'Homme au gant » et de Madame van den Wouwer, au Musée de Dresde; la *Vieille Dame à la rose*, au Musée de Cassel, et jusqu'à la *Vierge sur le Trône*, de la même galerie!

Que le *Serpent d'airain*, du Musée de Madrid, nonobstant sa monumentale « signature » de Rubens, est bien un Van Dyck, on n'en doute plus guère. M. Guiffrey nous en procure un fragment, certainement dessiné par le maître, appartenant à la collection du marquis de Chennevières. Un croquis de la composition complète figure parmi les dessins exposés par le duc de

---

[1] Une étude pour le cheval du *Saint Martin* figure dans l'album de dessins de Van Dyck, appartenant au duc de Devonshire.

Devonshire. On voit qu'en somme la confusion entre Rubens et Van Dyck n'est pas à ce point absolue, que leur identification résiste à l'étude d'un œil expérimenté.

Abrégeons cette série d'exemples, non toutefois sans avoir recueilli en passant une remarque de M. Bredius, un connaisseur éprouvé, que le Musée d'Anvers posséderait, sous les n°s 600 et 601 de son catalogue, deux portraits de Van Dyck, attribués à Corneille de Vos. Il s'agit nécessairement d'œuvres de jeunesse, dans lesquelles s'accuse déjà la désinvolture et l'instinct coloriste de celui qui doit un jour donner à l'école flamande le plus glorieux de ses représentants comme portraitiste. Chose à noter, la chaise sur laquelle s'appuie la dame exposée sous le n° 601, semble être la même qu'on retrouve dans le grand portrait en pied du sieur Vinck, appartenant à M. F. Schollaert.

La précocité de Van Dyck tient véritablement du prodige. Au Musée de l'Académie, à Vienne, figure, sous le n° 686, une tête d'adolescent, au teint frais et rose, aux cheveux châtains, nous fixant, par-dessus son épaule, d'un regard aimable; c'est déjà notre artiste, peint par lui-même et très probablement la première en date des nombreuses représentations qu'il nous a laissées de sa personne. Nous avons, à l'exposition, des toiles importantes, d'une date peu postérieure; à 20 ans, il est maître consacré.

Dès l'année 1620 des négociations se suivent à Anvers pour l'amener à passer en Angleterre. Une lettre écrite le 25 novembre par Toby Mathew à sir Dudley Carleton, annonce son départ et déjà le qualifie de « fameux ». Le correspondant ajoute qu'une pension royale de 100 livres sterling — somme considérable pour l'époque — lui est allouée.

Ce que Van Dyck fit à Londres, durant ce premier séjour, nul n'a entrepris de le dire. On a longtemps envisagé comme s'y rattachant un portrait remarquable de Jacques Ier, conservé au château de Windsor; M. Law a établi que cette image n'est point peinte d'après nature, mais qu'elle reproduit une toile de Van Somer, actuellement à Holyrood Palace, à Édimbourg, datée de 1617.

Ce Van Somer, peu connu chez nous, était un portraitiste originaire d'Anvers, renseigné par Van Mander comme habitant La Haye. Plus tard, au service de la Cour d'Angleterre, il créa dans ce pays des pages remarquables, lesquelles ne furent pas, on peut le croire, sans influence sur Van Dyck Van Somer mourut à Londres en 1621, et l'on est en droit de se demander si le fait de solliciter Van Dyck à franchir le détroit était sans rapport avec la fin imminente de son confrère et la chance de recueillir sa survivance. Quoi qu'il en soit, celle-ci échut à Daniel Mytens, le neveu du défunt, et lui-même portraitiste de valeur.

Pourvu d'un congé de huit mois, délivré en février 1621, Van Dyck regagne sa ville natale, où nécessairement il ne reste pas inactif, mais qu'il ne tarde pas à quitter pour entreprendre le voyage traditionnel en Italie. C'est avant son départ, sans aucun doute, que fut exécuté le portrait de lui-même, exposé à Anvers par le duc de Grafton. La peinture du morceau, non moins que la physionomie du modèle, tendent à confirmer cette hypothèse.

Mols paraît des mieux informés sur la date du départ et sur l'itinéraire du jeune artiste. A l'en croire, ce fut le 3 octobre qu'il mit à la voile, pour débarquer à Gênes le 20 novembre et, après moins de deux mois de séjour, reprendre la mer, cingler vers Civita Vecchia, gagner Rome et successivement séjourner à Florence, à Bologne, à Venise, puis regagner la ville éternelle après avoir, à Mantoue, fait le portrait de Ferdinand de Gonzague, fils de ce Vincent qu'avait servi Rubens, et reçu de lui, en retour, une chaîne d'or, celle-là même dont on voit le tout jeune artiste déjà paré sur le ravissant portrait de la Pinacothèque de Munich et qui devait si fort éveiller la jalousie des peintres de nation flamande alors fixés à Rome. Le portrait de Vincent de Gonzague reste à retrouver, tout au moins à identifier.

Sans qu'il fût très prolongé, le séjour de Van Dyck à Rome le fut pourtant davantage que ne le prétendent la plupart de ses biographes. Par Mols, nous savons qu'il y exécuta un portrait du cardinal Barberini, bientôt pape sous le nom d'Urbain VIII, encore une œuvre à découvrir. M. Jules Guiffrey nous donne le croquis d'un portrait du prélat qu'il suppose être préalable à cette effigie. Nous n'adhérons qu'avec réserve à la conjecture, attendu qu'aucun rapport de physionomie n'existe entre le personnage représenté et un portrait du pape gravé par Vorsterman, dès l'année 1624, d'après un peintre non désigné.

Ce fut à Rome également que Van Dyck rencontra et peignit cet aventureux personnage, Robert Shirley, ambassadeur de Perse, et son épouse, une Circassienne. Ces portraits sont en Angleterre. On peut voir aux pages 61 et 65 de l'album de voyage appartenant au duc de Devonshire, des croquis d'après nature de l'envoyé et de sa femme, avec ces indications : *Ambasicatore di Persia in Roma* et *habito et maniera di Persia*. Pleins de vivacité et d'expression, ils font songer à Rembrandt. A Rome, encore, paraît avoir vu le jour, un portrait de Georges Gage, prêtre anglais chargé par Jacques Ier d'obtenir les dispenses nécessaires au mariage de son fils, plus tard le roi Charles, avec une infante d'Espagne. Le portrait nous est inconnu, mais Van Dyck rappelle à Gage leur séjour simultané dans la ville pontificale, au bas d'une estampe de Lucas Vorsterman, dont il lui fait la dédicace. Enfin, toujours à Rome, fut créée la grandiose image du cardinal Bentivoglio, ancien nonce à Bruxelles, une des gloires du Palais Pitti, à Florence. Van Dyck fût mort à ce moment, que son nom eût été à jamais célèbre.

En compagnie d'Alathée Talbot, comtesse d'Arundel, qu'il avait connue à Londres, il visita Milan et Turin, mais refusa de suivre la noble dame dans son pays, ayant pris l'engagement de retourner à Gênes.

On suit presque pas à pas le jeune artiste à travers ses pérégrinations, par les croquis dont il charge les pages de son carnet et dont la plupart sont exécutés d'après le Titien. *Pensieredi Titian*, y écrit-il, et, en effet, si Raphaël, Carrache, le Guerchin et même le Corrège obtiennent de temps à autre l'honneur d'une esquisse, sans cesse on le voit revenir au grand Vecellio. A la page 19 du cahier, nous trouvons le tableau du Musée d'Anvers, où Jean Pesaro est agenouillé devant saint Pierre.

Pour Van Dyck, le Titien est dès l'origine un dieu dont Rubens est le prophète; il ne se lasse pas d'étudier l'illustre Vénitien, et il a dû sûrement exécuter d'après lui une somme considérable de copies, attendu que dans le récit que nous a laissé Jacques de la Serre de la visite de Marie de Médicis à l'atelier du peintre, il est fait mention du *Cabinet du Titien*. « Je veux dire, ajoute l'historiographe, tous les chefs-d'œuvre de ce grand maistre, étonnement de son siècle, comme Van Dyck est la merveille du sien ».

Le séjour de Van Dyck à Gênes n'est pas, dans sa vie, un simple incident; pour l'artiste, et même pour l'art en général, il revêt l'importance d'un événement. Depuis le Titien, l'Italie n'a point connu pareil portraitiste, et quand M. Bode assigne le premier rang, dans l'œuvre du maître, aux créations de cette époque, il marque, par là même, leur supériorité. Je ne crois pas me tromper en disant qu'elles ont donné la formule du portrait moderne, j'entends le portrait d'apparat.

Non moins bien servi par ses modèles que pour le milieu ambiant, le génial artiste arrive à créer des ensembles dignes d'être comptés parmi les triomphes de l'art de peindre.

Rien de surprenant, dès lors, à voir ce jeune homme de 23 ans prendre rang, en Italie, parmi les chefs d'école, compter des élèves et, de toutes parts, attirer les collaborateurs. Sa tradition persistera parmi les artistes locaux comme elle se propagera au loin; en Espagne même Carreno de Miranda et Matheo Cerezo la maintiendront jusqu'à la fin du siècle

Parmi les collaborateurs immédiats figurent deux Anversois, Jean Roos, Giovanni Rosa pour les Italiens, et Michel, dont je n'ai pu découvrir le nom patronymique, Michele di Anversa. Le premier lui prête son concours pour les chevaux, les chiens, parties très importantes de ses portraits d'alors; le second va finir ses jours en Espagne, comme Miguel de Amberes. Ce qu'il y produit, je l'ignore, mais j'incline à le rendre responsable de la série des portraits d'évêques de la cathédrale de Burgos, indistinctement empruntés à Van Dyck et travestissant les personnages de son *Iconographie*. Des peintres, entre lesquels le jovial Jordaens, l'architecte Inigo Jones, le graveur Pierre de Jode, ont l'air de se prendre très au sérieux dans leur rôle d'emprunt. A première vue la chose prête à rire; elle n'en démontre pas moins la noblesse des prototypes.

A Gênes, Van Dyck n'est pas seulement portraitiste; nombre de pages religieuses et allégoriques se rattachent à cette époque de sa vie. Il en est une, presque oubliée et récemment décrite par M. Mario Menotti, dans l'*Archivio storico dell' Arte*, un *Christ en Croix* décorant l'église du village de Pagana, un bourg perdu dans la campagne ligurienne. Saint François, saint Bernard et un donateur, Francesco Orero, sont réunis au pied de la croix.

Mols n'ignorait pas l'existence de cette peinture et la désignait comme un chef-d'œuvre digne de faire l'ornement d'une métropole, plutôt que celui de la chapelle d'un pauvre hameau. Elle est malheureusement dans un état déplorable de conservation et c'est en vain qu'on a cherché à en obtenir une photographie; il en existe une esquisse au Palais Spinola, à Gênes.

Le tableau a, d'ailleurs, sa légende. On rapporte dans la contrée que Van Dyck, contraint de se soustraire aux suites d'un duel où il laissa son adversaire sur le terrain, trouva asile chez les Orero, à l'influence desquels il dut d'échapper au châtiment qui l'attendait. Le tableau serait, en somme, une œuvre votive.

D'après une autre version, Van Dyck, surpris par une tempête, aurait fait vœu de donner cette peinture à l'église. En réalité, elle occupa sa place dès 1630, et proviendrait d'un don fait par Francesco Orero, dont elle orne la sépulture.

Parmi les nombreux artistes qu'il connut à Gênes, Van Dyck se lia tout particulièrement avec le Paggi, ancien ami et correspondant de Rubens. Il s'était, dit Mols, formé entre eux un commerce de lettres qui ne prit fin qu'à la mort de Paggi, en 1627; elles furent alors recueillies par Étienne Magnasco, le peintre. Il est à craindre que ce précieux dépôt soit à jamais perdu pour nous. Peut-être n'en est-il pas de même de la correspondance, mentionnée par le même auteur, comme échangée entre Corneille de Wael, chez qui résida Van Dyck pendant son séjour à Gênes, et Lucas van Uffel, le grand collectionneur anversois, que Van Dyck connut intimement, car, indépendamment du splendide portrait qu'il nous a laissé de lui, nous trouvons son nom au bas de l'eau-forte, *le Titien et sa fille,* « in signo d'affectione et inclinatione amorevole ». A la fin du siècle dernier, la correspondance était encore aux mains des héritiers van Uffel; Mols y a très probablement puisé ses informations sur le séjour de Van Dyck en Italie.

Au mois de juillet 1624, Van Dyck séjourne en Sicile où, à ce jour, se conservent de ses créations. Un tableau, mentionné par tous les auteurs, *La Vierge dans une gloire d'anges, environnée de saints et de saintes,* a été trouvé encore en place, à Palerme, par M. Bredius.

On sait, par le peintre lui-même, la date de sa présence dans cette ville; elle résulte d'une note de l'album du duc de Devonshire, jointe à un croquis sommaire, mais très caractérisé, d'une vieille dame. Cette note nous apprend qu'il s'agit de Sofonisba Anguisciola, femme non moins célèbre par ses talents que par sa rare beauté. Elle avait, dans sa jeunesse, fait les délices de la Cour d'Espagne, sous Philippe II. Agée de 96 ans, au moment où elle posa pour Van Dyck, elle gardait, nous assure le peintre, malgré son grand âge et sa cécité presque complète, une vive passion pour les arts, que sa plus grande douleur était de ne pouvoir plus cultiver. Van Dyck nous apprend qu'il lui dut des avis excellents, confirmant ainsi une déclaration qui a passé dans l'histoire [1].

---

[1] Depuis la lecture du présent travail, une reproduction du précieux croquis a été publiée par la *Revue de l'Art ancien et moderne* (3e année, t. VI, pp. 316 et suiv.), accompagnée d'un très intéressant article de M. Fournier Sarlovèze. Voici la traduction du passage mentionné : « Portrait de la Signa Sofonisma *(sic)*, peintre, fait d'après nature à Palerme, l'an 1624, le 12 juillet, à l'âge de 96 ans. Sa mémoire était encore très vive, et bien qu'elle eut perdu la vue, elle arrivait en approchant son nez des peintures à distinguer

La peste ayant contraint le peintre de fuir la Sicile, il retourna à Gênes pour reprendre, au mois de juillet 1625, selon Mols, plus tard selon d'autres, le chemin des Pays-Bas. Peut-être emportait-il, comme souvenir, le double portrait des frères de Wael, dont M. Van den Branden a rencontré la mention dans une collection anversoise, et aujourd'hui un des ornements du Musée du Capitole, à Rome, où, chose assez bizarre, il passe pour représenter Thomas Carew et Thomas Killigrew, erreur qu'il est superflu de rectifier, puisque le groupe de ces deux personnages, envoyé de Londres par S. M. la Reine d'Angleterre, est une des plus belles pages de l'exposition actuellement ouverte à Anvers.

On se formera une idée de l'importance du séjour de Van Dyck à Gênes par ce fait que, d'après un guide publié en 1780, il y avait dans les palais de la cité de marbre jusqu'à quatre-vingt-dix-neuf de ses peintures, dont soixante-deux portraits!

La date du retour de Van Dyck à Anvers, comme aussi de son départ de Gênes, est controversée. M. Van den Branden n'a retrouvé qu'en mars 1628 la preuve de sa présence sur les bords de l'Escaut. Le portrait d'un doge de Gênes, exposé en ce moment à Anvers, est daté de 1626, millésime qui paraît l'avoir rendu suspect aux yeux de plus d'un connaisseur. Il faudrait toutefois être plus exactement renseigné qu'on ne l'est sur la date du retour du peintre, pour faire de cette circonstance seule, une cause de non-authenticité *a priori*. Le nom d'Ambroise Spinola, donné au personnage, ne repose sur aucun fondement historique. Le catalogue de la vente Roussel (1899) donne pour origine à la peinture la collection du Palais Balbi, à Gênes. Parmi les œuvres qui, au siècle dernier, ornaient cette aristocratique demeure, nous trouvons la mention du portrait d'un « Sénateur assis; figure entière, empreinte de toutes les qualités que peut avoir un portrait, par Vandik » [1].

Quoi qu'il en soit, de Gênes, Van Dyck paraît s'être dirigé sur Marseille pour gagner Aix, où résidait Peiresc, conseiller au Parlement, grand ami de Rubens, et dont un portrait figure dans l'*Iconographie*. A Saint-Jean de Maurienne, où, malade, il paraît avoir été l'hôte de la famille Borelly, une des notables de l'endroit, il aurait, d'après une revue française, laisse le portrait d'une fillette, peint en témoignage de reconnaissance.

---

quelque peu et y trouvait une grande joie. Elle me donna divers avis, tandis que je faisais son portrait, notamment de ne pas prendre la lumière de trop haut pour ne pas accentuer outre mesure les rides, et autres excellents conseils. Elle me conta une partie de sa vie où l'on reconnaît qu'elle fut réellement peintre de nature. Sa plus grande douleur fut de perdre la vue et de ne plus pouvoir peindre, car la main était ferme encore et sans aucun tremblement. »

[1] « Un ritratto d'un Senatore sedente; figura intera, e piena di tutte le bellezze, che possano vedersi in un ritratto, del *Vandik*. » Les recherches du prince Doria permettent d'identifier le personnage avec Jean-Vincent Imperiale, successivement sénateur, doge, ambassadeur et général de la République de Gênes, dont un portrait, par Van Dyck, peint en 1625, est signalé par M. Mario Menotti, dans l'*Archivio Storico dell' Arte* (1897, p. 458), et reproduit dans le même recueil, d'après l'original appartenant à la famille.

Le moment du retour de Van Dyck à Anvers reste à préciser. Deux portraits d'authenticité et d'époque indiscutables, l'un et l'autre revêtus de la signature du maître et datés respectivement de 1627 et 1628, appartiennent au Musée de La Haye. On a conclu de cette circonstance à un séjour du peintre en Hollande, antérieur à son retour dans sa patrie. Il paraît difficilement admissible qu'après une si longue absence le jeune artiste ait voulu visiter la Hollande, alors que tant de motifs l'appelaient à Anvers. Nous nous rallierions infiniment plus volontiers à la version de Mols qui, presque immédiatement à son retour, le fait s'embarquer pour l'Angleterre. Notons, au surplus, que cette version se concilie fort bien avec l'existence des deux portraits susdits; Anna Wake, de famille anglaise, dont l'effigie est de 1628, était presque Anversoise, et le seigneur Sheffield, son époux supposé, dont l'image fait pendant à la sienne, au Musée de La Haye, a pu très bien, en 1627, se faire peindre à Anvers, à moins que son portrait n'ait vu le jour en Angleterre.

Rien de plus naturel, le jeune artiste ayant touché barres à Anvers, ayant revu les siens, mis ordre à ses affaires, et cela au point, chose peu fréquente pour un homme de son âge, de faire un testament, rien de plus naturel, disons-nous, que de le voir songer à reconquérir sous Charles Ier, qu'il ne devait point connaître encore, l'enviable situation de peintre de la Cour, un moment occupée sous son père. La tentative échoua lamentablement, assure Mols; Mytens détenait toujours la faveur royale et Van Dyck était à Londres parfaitement oublié. Le jeune Anversois aurait alors tourné ses regards vers la France, mais ici, point davantage, la fortune ne lui sourit. Découragé, il reprit le chemin du lieu natal, bien décidé, cette fois, à ne plus s'en éloigner.

En fait, il ne manque pas de créations pour appuyer ce récit. C'est, d'une part, à Stafford House, le splendide et hautain portrait d'Arundel assis, de l'autre, celui de François Langlois, le fameux éditeur parisien, en joueur de musette, un pur chef-d'œuvre, connu par la gravure de Pesne, et faisant partie d'une collection anglaise. Aux futurs historiens de Van Dyck à éclaircir ces points obscurs.

Enfin, en 1628, voici Van Dyck à Anvers. Quel y sera son rôle? Y aura-t-il place, à ce moment, pour deux artistes de valeur aussi proche, de tendances aussi pareilles que Rubens et Van Dyck? Question grave, fort heureusement résolue par l'amitié réciproque des deux artistes d'une manière aussi avantageuse pour tous deux que pour l'art flamand. Rappelons-nous, du reste, que Rubens avait dès longtemps sollicité et obtenu des Jésuites, en faveur de son jeune et déjà brillant élève, une commande importante; elle donna naissance à l'adorable tableau, maintenant à Vienne, *Le Mariage mystique du B. Herman Joseph*. Montrer pareille page, c'était d'avance triompher de tous les obtacles, et Van Dyck ne tarda pas à être aussi sollicité que Rubens lui-même.

Par le superbe *Christ* dit « des Dominicaines », placé sur le tombeau de son père, il achevait, comme peintre de sujets religieux, de reléguer à l'arrière-plan quiconque aurait prétendu concourir avec Rubens à l'ornemen-

tation des édifices du culte, et quand, successivement, il eut paré les églises de Gand, de Courtrai, de Termonde, de Malines de ses vastes toiles illustrant la Passion du Christ, on peut croire à l'impression produite par des œuvres que nous voyons aujourd'hui rassemblées à Anvers, très défigurées, hélas! par les outrages du temps.

La notoriété de Van Dyck dut être vraiment très grande alors, car on ne pourrait admettre que la seule absence de Rubens, au cours des années 1620 et 1630, le moment de ses missions en Espagne et en Angleterre, eût suffi pour faire mettre à contribution le pinceau de son élève par tant d'églises à la fois. Comme peintre de portraits, il était proclamé sans rival.

Le fameux peintre anglais Reynolds, au cours de son voyage dans les Pays-Bas, éprouva une déception à la vue du *Saint Augustin* qu'il n'avait connu que par l'estampe de de Jode, supérieure d'effet, à cause de la robe du saint, blanche dans l'estampe, noire dans le tableau. En revanche, quand, à Malines, il se trouva en face du *Crucifiement*, appartenant alors à l'église des Récollets, son enthousiasme fut sans bornes. « C'est peut-être, dit-il, le plus capital de tous les ouvrages du maître, relativement à la vérité et à la richesse du dessin, ainsi que de la bonne entente du tout... Ce tableau peut, en général, être envisagé comme un des premiers tableaux du monde ».

Venant d'une autorité si haute, l'hommage mérite d'être retenu. De fait, il trouve sa justification tant par la richesse et l'harmonie de la couleur, que par le caractère dramatique et l'excellence de la composition, encore que celle-ci se ressente de l'influence de Rubens; c'est assurément une des plus belles pages religieuses qui soient dans notre pays.

J'ai dit que, comme portraitiste, Van Dyck ne connaissait point de rivaux. S'il était possible de former un ensemble des effigies datant de ce moment de sa carrière, je doute qu'aujourd'hui même, et nonobstant les glorieux artistes qu'on a vu se produire dans le cours des siècles subséquents, aucun le fît déchoir de sa prééminence. Les pages de la période génoise ont plus d'éclat, plus de richesse surtout; comme réalisation matérielle, comme étude recueillie de la nature, elles s'effacent encore devant les portraits de ce que je dénommerai la période flamande, celle qui marque, en réalité, sa troisième manière.

Point de perfection plus haute que celle des portraits en pied de Philippe Le Roy et de sa gracieuse épouse, de la galerie de Manchester House, à Londres; de Béatrice de Cuzance, princesse de Cantecroy, dans la galerie royale de Windsor; de Marie-Louise de Tassis, au prince de Liechtenstein, à Vienne; de la Dame avec sa fille, au Louvre; du Van der Gheest, de la Galerie Nationale, à Londres; des époux de Wael, à Munich, et combien d'autres datant de la même époque. Mentionner ces diverses créations, c'est faire revivre, pour le connaisseur, quelques-unes des jouissances les plus vives qu'il ait éprouvées. On citera d'autres maîtres, soit. Waagen n'hésite point à dire que le Snyders de la galerie de lord Carlisle égale en excellence ce que Raphaël, le Titien et Holbein ont produit de plus parfait. Cela peut suffire aux exigences des plus difficiles.

L'exposition d'Anvers à laquelle n'ont concouru, et ne pouvaient concourir les galeries publiques, n'est qu'un aperçu. Pour juger dans sa plénitude le surprenant artiste, il faut parcourir l'Europe entière, aller de Madrid à Pétersbourg, d'Édimbourg à Palerme, que dis-je? pousser jusqu'en Amérique même, car les galeries du Nouveau Monde ont déjà conquis sur l'ancien plus d'un chef-d'œuvre de son pinceau.

Van Dyck, si on le juge dans les productions de cette époque et par les récits de ses contemporains, avait une situation privilégiée conquise par son talent. Peintre de l'Infante, comme Rubens, il voyait passer par son atelier les personnages divers qui traversaient le pays. On suppose, le point serait toutefois à déterminer, que ce fut alors qu'il peignit, en un vaste ensemble, *La Municipalité de Bruxelles*. Un historien français nous dit à ce propos : « Me trouvant à Bruxelles l'an Mil six cent quatre-vingt-quinze, un amy me fit voir cette grande peinture qui est de sa main à l'Hôtel de ville, où il a représenté au naturel tous ceux qui estoient de son temps dans le Magistrat et me dit qu'on en avoit offert autrefois vingt mille florins : pour moi je la jugeai sans prix et ne crus pas qu'il y eut un particulier assez puissant pour payer ce monument public. L'assiette de ces vingt-trois figures grandes comme le naturel, est si ingénieuse et si bien disposée, qu'il vous semble d'abord voir cet illustre Sénat discourir et délibérer des choses de la République. Je ne pus la considérer sans être touché de quelque respect; d'autant que la grandeur de cet ouvrage, l'éclat qui brille dans les yeux de ces graves sénateurs, et le teint frais et vif de leurs visages m'inspirèrent ce sentiment. » Sous ce dernier rapport, la Municipalité qui siège en cet Hôtel de ville, ne le cède assurément pas à celle dont parle notre voyageur. Le tableau qui excita son enthousiasme devait périr, la même année, dans le bombardement de la capitale par les troupes du maréchal de Villeroi.

Pourtant Van Dyck rongeait son frein; en secret, il caressait l'espoir de briller sur une plus vaste scène. Des témoignages nombreux attestent que son départ pour l'Angleterre, en 1632, avait été longuement délibéré. Il entendait se présenter à Charles Ier comme investi d'une mission en quelque sorte officielle, comme chargé par l'Infante de lui offrir, outre son portrait et celui de la reine mère, les images du prince et de la princesse d'Orange qu'il venait de peindre à La Haye.

Que sa réputation l'eut précédé là-bas, c'est certain. Dès l'année 1629, Charles Ier lui avait fait, par Endymion Porter, la commande d'une toile considérable, *Renaud et Armide*, un pur chef-d'œuvre, appartenant aujourd'hui au duc de Newcastle, et que nous avons eu le regret de ne pouvoir obtenir pour l'exposition. Quand cette peinture parvint à Londres, Rubens s'y trouvait; nul doute qu'il en ait fait ressortir les mérites aux yeux du roi. Marie de Médicis, d'autre part, n'aura point manqué d'entretenir la reine d'Angleterre, sa fille, de la valeur du peintre, qu'elle avait si récemment appelé à l'honneur de retracer son image. Bref, les choses s'arrangeaient au mieux pour Van Dyck, quand un incident faillit tout gâter.

L'agent du roi d'Angleterre, à Bruxelles, Balthazar Gerbier, en vue de se

faire bien venir, s'était avisé, à l'insu du peintre, d'offrir au roi, pour ses étrennes, un *Mariage mystique de sainte Catherine*, qu'il avait acquis du marchand Salomon Nobiliers pour un Van Dyck indiscutable. Le jeune artiste le sut, et, très mécontent, n'hésita pas à désavouer la peinture. Si, comme on peut le supposer, il s'agissait du tableau actuellement exposé à Anvers par le duc de Newcastle, on hésiterait à accepter le désaveu. Laissant à part le charme de la composition, il faut reconnaître à la peinture elle-même de très belles qualités et tout l'ensemble des caractères d'un Van Dyck authentique. Toutefois, et ceci est également certain, il existe du *Mariage mystique de sainte Catherine* d'autres éditions, dont l'une, notamment, faisait partie de la collection du comte de Cornelissen, et passa en vente à Bruxelles en 1891; elle eut pour acquéreur M. Sedelmeyer, de Paris. Le catalogue assurait que, peinte à Gênes, elle n'avait cessé d'appartenir à une collection de cette ville qu'en 1840. Nobiliers, par un acte authentique, dont le texte a été publié par M. Carpenter, déclarait connaître l'existence, en Hollande, d'un tableau similaire à celui vendu à Gerbier, que pourtant Rubens le trouvait inférieur, jugeant celui contesté digne absolument de son élève.

Que ce dernier fût étranger de tout point à l'œuvre frauduleuse ou supposée telle, on a peine à l'admettre; il est constant que des répétitions de ses peintures furent exécutées, en quelque sorte sous ses yeux, si non par lui-même, et l'on s'explique assez que des controverses pussent naître sur le plus ou moins d'authenticité de productions de ce genre. Il n'en est pas moins curieux de les voir provoquer par le peintre lui-même.

Jusqu'à une époque encore récente, les artistes ne se montrèrent pas plus scrupuleux; il était jugé par eux parfaitement licite de fournir, sous leur signature, des copies de leurs ouvrages, et l'on pourrait citer de ces pages d'authenticité discutable, jusque dans les musées. Pour en revenir à Van Dyck, c'est un article tout à fait courant du commerce des tableaux, que le portrait exécuté par ses élèves et retouché par lui.

En 1632 commence, dans la vie du peintre, la période dite anglaise, succession ininterrompue de triomphes. On sait de quels honneurs, dès le lendemain de son arrivée à Londres, il se vit comblé, et plus d'une fois, sans doute, aux heures troublées de son règne, Charles Stuart chercha, dans l'atelier de son portraitiste, l'oubli des préoccupations de la politique; tout cela nous est d'ailleurs connu par l'histoire; inutile d'y revenir.

Si puissamment qu'il ait contribué à son renom, le séjour de Van Dyck en Angleterre, accuse-t-il, dans son talent, une évolution qu'on puisse envisager comme un progrès? On peut difficilement le soutenir.

Point d'occasions de travaux de grande envergure, de ces conceptions qui mettent le sceau à la renommée d'un maître; nous savons que Van Dyck y aspira sans les obtenir. En ordre principal, la répétition de l'image du roi et des siens. Précieux à tous égards pour l'histoire, ces portraits constituent, avec l'ensemble des œuvres créées par Van Dyck durant son passage à Londres, un tableau merveilleusement expressif de la société du temps. Leur nombre est encore prodigieux, la part faite de la quantité énorme de copies

et d'imitations que l'on rencontre, sous le nom du peintre, dans les galeries anglaises. Et que de chefs-d'œuvre aussi ! Le *Charles Ier*, du Louvre; les *Enfants royaux*, de Turin; la *Reine Henriette*, vêtue de bleu et coiffée du grand chapeau du temps, chez lord Northbrook, et d'autres également parfaits au point de vue de la conception et de l'exécution.

Suffisent-ils à faire pâlir l'ensemble des créations antérieures? Non; mais chacune des phases de la carrière du grand artiste abonde en morceaux de la plus rare virtuosité, et jamais peut-être celle-ci ne fut portée si loin que dans la période qui nous occupe. Les connaisseurs pourtant n'oublient point le Bentivoglio, et, à l'exposition même, une des pages les plus admirées, le portrait d'une *Dame avec son enfant*, appartenant à lord Brownlow, est peut-être encore antérieure. A Gênes, l'artiste a créé des ensembles qui ne le cèdent qu'à ceux du Titien, et si nous passons en revue les pages de la trentième année, que de merveilles encore !

Mais, enfin, à Londres, Van Dyck se plie aux exigences d'un rôle qu'on peut, en quelque mesure, comparer à celui de Vélasquez à la Cour de Madrid. Attitudes, gestes et jusqu'à l'expression même doivent être rapportés à un idéal plus ou moins conventionnel, et le hasard voulut qu'il trouvât en Van Dyck une assonance complète. Que ses personnages soient les enfants de sa fantaisie ou l'image de la réalité, qu'importe! Ils sont tels qu'ils voulurent être et tels aussi ils paraissent devant la postérité. Des portraits comme celui de la belle et hautaine comtesse d'Oxford, au Musée de Madrid, dont une admirable photographie figure à l'exposition, résument avec éloquence le génie de leur auteur et caractérisent nettement son rôle dans ce milieu mondain où s'écoulèrent les années les plus brillantes et les plus enfiévrées de sa courte existence [1].

Sans être un peintre efféminé, — il a laissé des portraits masculins de la plus rare énergie, — Van Dyck, mieux que nul autre peintre, a su accommoder son art à la traduction des attraits féminins, des grâces de l'enfance. Parmi ses pages religieuses, les *Madones* et les *Saintes Familles* occupent la première place.

Quand il arriva à Londres, la reine Henriette, mariée à 16 ans, avait perdu la fleur de sa jeunesse. A l'entendre, passé 22 ans, une femme ne pouvait plus être belle; le pinceau de Van Dyck devait lui rendre le charme de ses 20 ans!

La duchesse Sophie, plus tard électrice de Hanovre, la voyant à La Haye, en 1641, éprouva une déception profonde. « Les beaux portraits de Van Dyck m'avoient, écrit-elle dans ses mémoires, donné une si belle idée de toutes les dames d'Angleterre, que j'estois surprise de voir la reine que je m'avois vue si belle en peinture, estre petite femme, montée sur son siège, les bras longs et secs, les épaules dissemblables et les dens comme des défenses lui

---

[1] Lire, sur l'évolution du portrait en Angleterre, les pages extrêmement intéressantes que consacre à ce sujet, si digne de l'attention des critiques, sir W. Armstrong, dans son beau livre sur Gainsborough.

sortant de la bouche; pourtant, après que je l'eus considérée, je lui trouvais les yeux très beaux, le nez bien fait, le teint admirable [1] ».

Voilà très expressément mis au jour le système de Van Dyck; elle a les yeux beaux; le nez bien fait, le teint admirable, suffit; à lui de faire le reste. Richardson nous dit que ses portraits accusent chez les modèles le rang et l'éducation; disons qu'ils ne révèlent pas moins la personnalité de leur auteur.

Les théories de Van Dyck demeurent, à ce jour, l'évangile des portraitistes anglais. Des traités de peinture ont été exclusivement composés à l'aide des principes déduits de son œuvre, de la partie de son œuvre, tout au moins, qui appartient à l'Angleterre. Pour Reynolds, tout considéré, nul portraitiste ne l'emporte sur lui, et les créations personnelles du peintre trahissent à suffisance ce jugement.

A quel point Van Dyck a préoccupé l'école britannique, on le constate par l'entretien si émouvant de Reynolds et Gainsborough, ses plus illustres représentants dans le portrait.

Après de longs et affectueux rapports, les deux artistes étaient en froid. La brouille était survenue, davantage sans doute par la faute de Gainsborough que par celle de Reynolds dont, plus d'une fois, les discours avaient rendu hommage au talent transcendant de son rival. Sentant la mort venir, celui-ci, mu par un sentiment élevé, digne du grand artiste qu'il était, voulut dire au Président de l'Académie la reconnaissance qu'il lui devait et le fit prier de l'aller voir. Reynolds accourut, et le souvenir de l'entrevue, empreinte d'autant de cordialité que, de part et d'autre, de sincère émotion, a passé dans l'histoire.

Gainsborough, serrant une dernière fois la main de son vieux camarade, lui murmura à l'oreille : « Nous nous reverrons au ciel, et Van Dyck y sera! »

Van Dyck y sera! Dans la pensée du grand artiste expirant, l'idée des félicités éternelles est inséparable de la joie de contempler celui qui est à ses yeux la plus haute expression du genre qu'il cultive et par lequel lui-même s'est illustré!

Que Van Dyck n'a pas trouvé en Angleterre seulement les plus enthousiastes appréciateurs de son mérite, nous le pouvons voir par ce passage d'un livre du marquis d'Argens publié en 1752.

« On a souvent demandé et l'on demande encore tous les jours qui a été le plus grand peintre; pour moi, je crois sans balancer que c'est van Deick. Mon amour pour ce grand homme n'est fondé sur aucun préjugé; je ne suis ni son compatriote ni son contemporain; ainsi ce sont uniquement ses talents qui me déterminent à le placer au-dessus de tous les peintres italiens, français et flamands... Presque tous les peintres pensent ce que je soutiens ici, mais ils n'osent l'avouer hautement, parce qu'ils craignent de heurter des préjugés contraires à leurs sentiments. Ils ressemblent à certains cri-

---

[1] *Mémoires de la duchesse Sophie*, publiés par A. Köcher. Leipzig, Hirzel, 1879.

tiques modernes qui, pour n'avoir rien à démêler avec les admirateurs outrés des anciens, n'osent mettre Molière au-dessus d'Aristophane et Racine à côté d'Euripide. »

Au cours du présent siècle, la gloire de Van Dyck a incontestablement subi une éclipse. L'enthousiasme si grand et si légitime professé pour les œuvres de Vélasquez, de Rembrandt, de Frans Hals, qu'il est presque permis d'envisager comme des découvertes de notre temps, est caractéristique d'une évolution du goût s'opérant dans une direction franchement opposée aux tendances de notre grand portraitiste (1). On dirait que, soucieux de réparer l'injuste méconnaissance de ces illustres représentants de la peinture, notre époque ne veuille concéder à Van Dyck que la virtuosité, laissant à d'autres le mérite d'avoir serré de plus près la nature, de l'avoir traduite avec un sentiment plus profond et plus sincère de la réalité.

Tout d'abord, avec Van Dyck il faut se souvenir de ce que constatait déjà l'auteur du manuscrit du Louvre, parlant des pages de sa période anglaise. « Si ces portraits ont fait tort à sa mémoire, les copies qu'il faisait faire de ses ouvrages par des élèves qu'il voulait favoriser n'ont pas moins offusqué sa gloire aux yeux de bien des gens, car le temps, l'ignorance et la mauvaise foi ont fait des originaux du plus grand nombre de ces copies. Si l'on joint à cela le nombre d'autres copies qui ont été faites hors de sa vue ou après sa mort, de même que plusieurs originaux peints dans sa maison par ses élèves, dans un temps où ceux-ci n'étaient point encore formés et que les demi-connaisseurs croient être aussi de sa main, on aura une liste prodigieuse de portraits médiocres ou mauvais qui passent chez quelques personnes pour être de ce grand peintre, dont un certain nombre sont en effet de sa main, mais dont le reste n'est que de ses copistes. »

Il est à peine besoin de le dire, ce n'est point sur de pareilles œuvres que peut se fonder un jugement. A l'encontre des portraitistes hollandais venus après lui, et qui d'ailleurs n'ont pas échappé à son influence, Van Dyck est un peintre épanoui, et le portrait, comme il l'entend, a une portée différente de celle que revêt le même genre sous le pinceau des maîtres qu'on lui oppose. « Van Dyck concevait la vérité dans l'art d'une manière différente et ne la distinguait point de ce que la critique classique a nommé partout la vraisemblance (2). »

Au cours d'une des apparitions qu'il fit dans nos provinces, déjà fixé à Londres, il créa le superbe *Christ sur les genoux de la Vierge*, commandé par l'abbé Scaglia, et le portrait de ce prêtre-diplomate. L'exposition, par le possesseur d'une grande galerie anglaise, d'un exemplaire de cette effigie célèbre, notablement supérieur à celui du Musée d'Anvers, a causé chez nous quelque surprise et, pourquoi ne pas le dire, aussi quelque émoi.

---

(1) M. Louis Dimier a récemment étudié, avec beaucoup de bonheur, ce phénomène, dans un article : *La Latinité de Van Dyck*, inséré dans *La Quinzaine*. Paris, 1er novembre 1899.

(2) Louis Dimier, *loc. cit.*

Mols était déjà renseigné sur l'existence de cette toile et prend même à partie Descamps pour l'avoir ignoré. « Notre amateur », dit-il, « cite pour original le portrait de l'abbé Scaglia qui se voit chez les Récollets, tandis que ce n'est qu'une faible copie du tableau que Van Dyck avait peint en 1634; ce tableau, qui fut vendu en 1641, après la mort de cet abbé, s'est retrouvé à la vente de M. Delacourt, faite à Leyde en 1766, et fait aujourd'hui partie de la collection de l'impératrice de Russie ». Sauf ce dernier renseignement, le surplus est exact. Le catalogue de la vente Delacourt van der Voort, faite à Leyde les 8 et 9 septembre 1766, mentionne le portrait sous le n° 3 et le dit admirable de puissance et de vérité. Il se vendit 715 florins.

Mais copies et imitations, si nombreuses soient-elles, n'enlèvent point à Van Dyck de quoi fonder une gloire impérissable. Nous avons vu Waagen comparer certaines de ses peintures aux plus parfaites du Titien et de Raphaël; voilà amplement, sans doute, de quoi la légitimer.

D'ailleurs, ce n'est point par ses seules perfections techniques qu'il s'empare de nous. Dans l'ensemble, son œuvre refait à nos yeux la physionomie des siècles disparus, perpétue le souvenir d'une foule d'individualités dont le nom a passé dans l'histoire.

C'est qu'en effet, plus que nul autre portraitiste, et peut-être seul parmi les portraitistes, Van Dyck se montre soucieux de la postérité. Ses images si débordantes de vie, resteront douées d'une éternelle jeunesse; ses princes, ses guerriers, ses hommes d'État, ses savants, ses artistes, ses nobles dames, ont été créés pour survivre.

Car c'est bien à cela qu'a songé ce merveilleux artisan, et certes il a contribué beaucoup à notre joie, et guère moins à notre information. L'*Iconographie,* ce panthéon érigé aux illustrations de son siècle, qu'il a poursuivi à travers tous ses voyages, tous les pays y ont leur part : la Flandre, la Hollande, l'Italie, l'Espagne, la France, l'Angleterre; on voit par là combien ses intentions sont précisées.

Il a vu la nature à sa manière et l'a traduite avec l'indépendance du génie. Et quand d'autres, à leur tour, s'élèvent et brillent dans le domaine où il s'est illustré, bien au delà de ce qu'on soupçonne ou admet, son exemple les guide et les stimule. Reynolds et Gainsborough le prouvent à toute évidence. Il faudrait pouvoir montrer ici la longue lignée d'artistes qui, dans tous les pays, procède de ses enseignements ou de son exemple.

Quelle que soit la conception que l'on se forme du portrait; quelle que soit l'infinie variété d'aspect qu'il puisse et doive nécessairement revêtir selon le temps, le milieu et le tempérament de son auteur, tenons pour assuré que Van Dyck ne peut déchoir du rang que lui assigne son labeur entre les plus nobles, les plus séduisants, les plus originaux des maîtres.

Note sur le séjour de Van Dyck en Italie [1]. — Un intérêt considérable s'attache, comme l'on sait, au voyage de Van Dyck en Italie.

---

[1] Lecture faite à l'Académie royale d'archéologie d'Anvers (1905).

Quelle a été au juste la durée de séjour du jeune maître au delà des monts? Il y a, sur ce point, désaccord entre les auteurs.

Tout jeune, déjà réputé, l'habile portraitiste se voit admis au service du roi d'Angleterre, Jacques Ier. Les archives britanniques et même les galeries royales gardent trace de cette phase de l'existence d'un maître qu'on peut envisager comme le créateur de l'école anglaise du portrait. Dès le 21 février 1621, un congé en due forme lui est accordé, très expressément en vue d'un voyage devant durer huit mois. Il n'est guère douteux que la période n'ait été dépassée. M. Rooses, dans une très intéressante dissertation sur le séjour présumé de Van Dyck à Anvers, n'admet pas qu'avant 1623 le brillant coloriste ait quitté le rivage natal pour l'Italie (1).

Le doute est certainement permis, aucune source écrite ne nous renseignant. Il y a bien le manuscrit du Louvre, œuvre fort intéressante que j'ai cru pouvoir restituer à François Mols, mais il s'agit en l'espèce d'un ensemble de notes ayant surtout une valeur critique. Au gré de l'écrivain anonyme, Van Dyck mit à la voile, pour débarquer à Gênes, dès l'année 1621. Et la même source nous donne le mois de juillet 1625 comme date ultime de son séjour en Italie.

J'ai toujours eu, pour ma part, des doutes sérieux touchant l'assertion. Au mois de juillet 1624, Van Dyck est en Sicile. Du 12, il date de Palerme le charmant portrait dessiné de Sophonisba Auguisciola, faisant partie de l'album du duc de Devonshire.

Si la thèse du séjour prenant fin dès l'année 1625 devait être admise, un nouveau problème se poserait. Où séjourna Van Dyck avant de revenir à Anvers? Sans doute, il peut être retourné à Londres, mais nous n'en savons rien.

Admettre, d'autre part, avec M. Rooses, que le voyage en Italie ne débuta qu'en 1623, c'est limiter à deux ans à peine un séjour de si haute importance dans l'évolution du style du maître, dont la trace dans son œuvre est si profondément marquée. Et si, d'autre part, le chiffre extraordinaire des productions nées de son pinceau par delà les monts entre en ligne de compte, il est contraire à toute vraisemblance qu'un espace de temps si court ait pu satisfaire à ses besoins ou à ses désirs.

De là la vraisemblance d'un séjour plus prolongé du brillant élève de Rubens dans le milieu génois, où naissent de son pinceau de multiples chefs-d'œuvre dans les genres divers : pages religieuses ou profanes, surtout des portraits d'une supériorité universellement reconnue.

A l'époque où le Musée de Bruxelles entra en possession du portrait en pied d'un personnage que nous savons aujourd'hui représenter l'amiral génois Jean-Vincent Imperiale (2), un doute surgit sur l'authenticité de la

---

(1) Max Rooses, *Le portrait de Nicolas Rockox par Van Dyck*. Bruxelles, 1901 (*Bulletin de l'Académie royale de Belgique* [Classe des beaux-arts], pp. 423 et suiv.).

(2) Voir à ce sujet ma lecture : *Quelques notes sur Antoine Van Dyck*, faite dans la séance du 8 octobre 1899.

peinture, moins à cause de sa valeur que de la date qu'elle énonce. L'année 1626, en effet, ne pouvait s'accorder avec un séjour à Gênes prenant fin dès l'année précédente. Il fallait de l'audace ou de la naïveté pour méconnaître la force de l'argument.

Pourtant les caractères de la peinture étaient là. Ils allaient avoir raison de preuves en apparence si bien établies. Une fois encore, on verrait une œuvre d'art constituer l'argument primordial de sa date de production, plaider, en un mot, triomphalement sa cause devant l'histoire.

Nous savons que jusqu'en 1628 M. F.-J. Van den Branden n'a pu trouver, dans les archives d'Anvers, aucune preuve de la présence de Van Dyck dans sa ville natale, après le voyage en Italie. C'est déjà quelque chose, mais ce n'est encore qu'une présomption. Le peintre aurait pu, au bout du compte, rejoindre les siens sans avoir nécessairement laissé quelque part une preuve écrite de la circonstance. Eh bien ! nous avons la certitude de sa présence à Gênes, au moins jusqu'à la fin de 1627.

Van Dyck, je crois superflu de le rappeler, décora de ses toiles plusieurs églises d'Italie. L'histoire fait surtout mention d'une peinture exécutée pour une confrérie de Palerme. On a peine à s'expliquer l'indifférence des auteurs touchant cette production de jeunesse. Aucun ne s'est donné la peine de la décrire ; le *Cicerone* de Burckhardt la passe même sous silence. Bædecker la confond avec les œuvres d'autres artistes existant à Santa Rosalia. Il serait grand temps, en somme, que l'on fît de cette peinture quelque reproduction. A défaut de la pouvoir photographier, rien n'empêcherait d'en faire le dessin. La littérature, je le répète, laisse à peine soupçonner son existence.

Au cours d'une recherche, j'ai rencontré dans la revue italienne l'*Arte*, une note du professeur Salinas, digne, on va le voir, d'être recueillie.

C'est le compte de la Confrérie du Rosaire, de Palerme, relatif au tableau qui nous occupe. Ce compte est du 8 avril 1628.

A cette date, il est payé à Antonio della Torre une somme de 119 onces, — soit environ dix-sept cents francs de notre monnaie, — en acquit de sommes avancées à « Ant. Van Dick, flamand », *pittore valent homo*, intercale une autre main, pour avoir *récemment* exécuté à Gênes, à la demande de la Confrérie, un tableau de Notre-Dame du Rosaire.

La toile de Flandre, haute de 15 palmes sur 10 $^{1}/_{2}$ de large, a coûté 3 onces. Elle a été préparée par Giovanni-Antonio Vertunno au prix de 1 once. Gênes était le siège d'une colonie flamande assez nombreuse. Certain Gérard, Flamand aussi, confectionne le cadre, d'après le désir même de Van Dyck. A celui-ci, outre le prix de son œuvre, on offre, à sa demande expresse, une demi-pièce de vin de Carini, ce qui ne semble pas indiquer l'intention d'un départ immédiat.

Dans les 119 onces déboursées par della Torre, le prix de la peinture intervient pour 104 onces. Le surplus représente les frais de la caisse, du transport et de l'assurance de l'œuvre, de Gênes à Palerme.

Les minutes du notaire Lamotta n'ont pas été retrouvées. A leur défaut, nous pouvons assigner au règlement final du compte entre della Torre et la

Confrérie un délai de six mois, pour répondre à la désignation de « récente » pour la date de l'exécution de la peinture. Van Dyck a donc mis la dernière main à son œuvre en 1627.

De cette même année date le portrait d'un gentilhomme au Musée de La Haye et son pendant, portrait d'Anna Wake, datant de 1628. Que ces toiles aient vu le jour à Londres, en Hollande ou à Anvers, il n'importe. Ce qu'il fallait établir est la présence de leur auteur en Italie jusqu'en 1627. C'est fait.

Note sur le tableau de la Confrérie de Notre-Dame du Rosaire de Van Dyck a l'église de Saint-Dominique a Palerme [1]. — Au cours de l'année 1899, j'ai fait à l'Académie diverses communications sur la vie et l'œuvre d'Antoine Van Dyck. Ces notes étaient le fruit de recherches et d'études poursuivies dans les archives comme dans les collections d'œuvres d'art.

Elles ont aidé à faire la lumière sur une existence d'artiste assez mal connue dans ses détails, encore qu'il s'agisse d'un maître fameux, issu de nos provinces, dont, il est vrai, la carrière s'écoule, en majeure partie, loin du sol natal.

Les informations consignées dans la présente note sont relatives aux années que Van Dyck passa en Italie; elles ont été recueillies dans les archives de Palerme par le professeur Salinas, directeur du Musée de cette ville, et furent publiées, il y a quelques années déjà, mais postérieurement à ma lecture prérappelée de 1899 [2]. Elles méritent, dans tous les cas, d'être mieux connues chez nous.

S'il est fréquemment question, chez les biographes de notre illustre compatriote, du séjour de Van Dyck en Sicile et d'une peinture dont il fut chargé par la Confrérie du Rosaire, établie en l'église San Domenico à Palerme, on peut dire qu'il n'y a pas d'œuvre du peintre plus généralement ignorée. C'est au point qu'on put l'envisager longtemps comme détruite, les guides du voyageur ne lui consacrant aucune mention expresse. On dit qu'il y a dans l'église San Domenico des œuvres de tels ou tels artistes, sans plus. Le *Cicerone* de Burchart passe sous silence l'importante production, et si d'autres ouvrages la citent, ils s'abstiennent de la commenter.

Le Dr Bredius fut, je crois, le premier à signaler sa survivance, et ce fut avec une véritable joie que j'en trouvai la phototypie dans un des volumes sur Palerme, du Dr Zimmermann, parus chez l'éditeur Seemann, à Leipzig. On en trouve maintenant une photographie au Musée d'Anvers, dans l'œuvre de Van Dyck, et M. Max Rooses en a fait l'illustration d'un de ses articles sur les *Années d'études de Van Dyck*, dans *L'Art flamand et hollandais* (t. VII, p. 1, de l'année 1907).

---

(1) Extrait des *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 1911.

(2) *L'Arte*, décembre 1899.

C'est une œuvre absolument grandiose que le peintre n'a surpassée à aucune époque dans les pages religieuses issues de son pinceau.

On y voit, à la partie supérieure et légèrement en raccourci, la Vierge assise sur un nuage, l'enfant Jésus appuyé sur son genou gauche. Elle est sous une arcade et tout autour d'elle voltigent de petits anges apportant des fleurs et des rosaires. La Madone, a son tour, semble les passer à saint Dominique, placé au bas de la composition. Autour du bienheureux sont groupées diverses saintes dans un agencement harmonieux. Parmi elles se distinguent sainte Rosalie et sainte Catherine de Sienne. Enfin, à l'avant du tableau, un jeune enfant tout nu s'enfuit en se bouchant le nez, ayant, semble-t-il, heurté du pied une tête de mort, vue en perspective, et qui semble devoir s'échapper du cadre. Les figures de saintes sont d'une noblesse, d'une distinction de type et d'attitude rarement atteintes par les Flamands.

La vaste toile n'a pas cessé d'occuper sa place sur l'autel de la Confrérie du Rosaire. C'était, en réalité, un *ex voto* commandé à l'occasion de la peste qui décimait les populations siciliennes. Comme ordonnance générale, elle s'inspire d'une manière non douteuse de la formule du Titien, qu'on nommerait volontiers le régulateur de l'allégorie sacrée. A peine moins que l'Italie même, la Flandre relève de sa loi, et l'on peut dire que si Rubens fut chez nous le plus éloquent propagateur de ses principes, Van Dyck mit une ardeur à peine moindre à s'y conformer. A cet égard, rien de plus démonstratif que ses grandes pages religieuses, et c'est un des phénomènes les plus singuliers à observer que cette acclimatation rapide et totale, dans nos provinces, d'une forme d'art dont l'origine devait peu à peu s'oblitérer dans les milieux nouveaux où elle grandit et prospéra, mais dont l'exotisme n'est pas à méconnaître.

L'objet de cette lecture n'appelle point un examen détaillé de la magnifique création issue du génie d'un des maîtres de notre pays que les Italiens apprirent à connaître sous les formes les plus attrayantes de son exquise personnalité artistique. Elle comporte simplement un résumé des quelques informations recueillies à son sujet par M. Salinas et qui, bien que malheureusement assez sommaires, demeurent intéressantes pour la vie de notre grand peintre.

M. Max Rooses en a tiré un passage destiné à prouver que Van Dyck avait quitté l'Italie dans le cours de l'année 1627. Mais certains détails consignés dans la note de M. Salinas — car c'est bien à elle que recourut notre savant confrère, je puis le croire — méritent également d'être repris.

Nous avons sous les yeux le compte extrait des archives de la Confrérie du Rosaire, confrérie dite de « Sacchi », relatif au tableau exécuté par Van Dyck, pour ladite association. Ce compte est du 8 avril 1628.

Il établit ceci, chose déjà rapportée par Bellori, que le peintre, surpris par la peste, dut quitter furtivement Palerme; c'est donc à Gênes que fut sinon exécutée, du moins terminée, la toile du *Rosaire*.

Le compte nous apprend qu'il fut payé à Antonio de la Torre, lequel avait

avancé à la Confrérie la somme requise, 119 onces et 10 grains (l'once sicilienne valait fr. 12.75), en remboursement de ses avances, pour le tableau de Notre-Dame du Saint-Rosaire, « récemment exécuté en la ville de Gênes, par *Ant. van Dick, flamand* », — ces mots intercalés dans un vide laissé à cet effet, mais de la même main, semble-t-il, — *Pittore valent homo,* à la demande de la Confrérie et sur l'*ordre* dudit *della Torre.*

Pour la toile de Flandre de 15 palmes sur 10 ½ . . . . . 3 onces.

A Giovanni-Antonio Vertuno, pour la préparation *(imprimatura)* de trois *mano* (assistance?) à ce tableau . . . . . 1 once.

A Ger(ard)? flamand, pour prix d'un cadre que le susdit peintre a dit de demander à Gênes . . . . . 24 tari.

Pour régaler ledit peintre, à Gênes, d'une demi-*botte* de vin de Carini, l'ayant d'abord réclamée . . . . . 4 onces 15.

104 onces payées audit peintre pour exécution, conforme au contrat dressé par le notaire César La Motta (1) . . . . . 104,15 tari.

Pour le transport de l'œuvre de Gênes à Palerme . . . . . 15 tari.

. . . . . .

Pour assurer le tableau de Gênes à Palerme contre tout risque. . 4 onces.

Enfin on fit à Gênes une caisse du prix de . . . . . 15 onces.

De cette note résultent les quatre faits suivants :

1° Que le tableau avait été commandé par Antonio della Torre, lequel avait fait l'avance du montant; 2° qu'il fut peint à Gênes et sur toile de Flandre; 3° que ce fut à un Flamand qu'on s'adressa pour en confectionner le cadre; enfin 4° qu'on prit une assurance contre les risques de mer pour le transport de la peinture.

Étant donné la pénurie des renseignements que nous possédons sur l'origine et les circonstances de la production des œuvres de l'artiste, les informations recueillies par M. le Profr Salinas acquièrent un intérêt tout spécial pour qui s'occupe de l'histoire de Van Dyck.

Renseignement trouvé parmi les notes sur Van Dyck délaissées par M. H. Hymans. — A droite une pauvresse est debout avec deux enfants. Le tableau est mis erronément au nom de Rubens.

Il est absolument certain que c'est une œuvre de la jeunesse de Van Dyck, faite lorsque l'élève fréquentait encore l'atelier de Rubens. Les carnations pâles, aux ombres bleuâtres, le dos brun du mendiant et la figure brune de la pauvresse, la tête blême et flasque du saint Martin ne furent peints à aucune époque par Rubens et ne peuvent avoir été peints par Van Dyck qu'avant son départ pour l'Italie.

Le tableau appartenait à Rubens et figurait au catalogue de sa vente sous le n° 234, sous le nom de Van Dyck.

---

(1) M. le Profr Salinas a parcouru les minutes du notaire César La Motta, depuis l'arrivée de Van Dyck à Palerme jusqu'à la fin de 1628. Il n'a point retrouvé le contrat.

Vente des tableaux de Van Dyck. — En 1668, on vend à Gand, à la mortuaire de Jacq Stoop, « de naervolgende schildereyn » :

Un *Satyr* de Van Dyck. . . . . 12 fl.
En novembre 1705, un portrait de Zabagh.
Une *Chasse au Tigre* . . . . . 100 liv.
1710, un tableau de Van Dyck : *Descente de Croix* . . . . . 8,000 fl.
Un portrait du dict représentant lui-même avec un soleil . . . 900 fl.
Un autre du dict représentant le Sr Zabacq . . . . . 500 fl.
1711, « de noodt gods van Van Dyck comende van den duc d'Aumont ».
Un portrait de Van Dyck par lui-même, « met eene Sonneblomme », est échangé contre un tableau de Jacques Bassan.
Un autre portrait par Van Dyck représentant un bourgmestre jusqu'aux genoux, est évalué . . . . . 900 fl.
1711, le portrait de Zabagh (Van Dyck), à . . . . . 800 fl.
La *Chasse au Tigre* (Van Dyck), à. . . . . 1,500 fl.

EYCK (Jean VAN).

Un tableau retrouvé de Jean Van Eyck [1]. — La Galerie royale de Turin possède parmi ses anonymes une petite peinture du XVe siècle, classée dans l'école flamande [2]. Elle représente, dit le catalogue, *Saint François et un frère de son ordre*, ce qui est vrai; mais nous aurons donné une idée plus juste de l'œuvre en la désignant comme *Saint François recevant les stigmates*. Telle est, en effet, la scène figurée par le peintre: Il est à peine besoin de la mieux préciser.

Tout le monde sait que saint François d'Assise, étant en prière dans la montagne, eut une vision.

Selon la légende, il vit venir à lui un séraphin ayant six ailes éclatantes au milieu desquelles était un crucifix.

Le spectacle des souffrances du Christ causa au pieux solitaire une douleur si intense qu'il lui semblait avoir « l'âme transpercée d'un glaive ». Quand la vision disparut, François portait aux pieds, aux mains et au côté les stigmates du Sauveur sur la croix.

Peu de sujets ont été plus fréquemment abordés par les peintres et les sculpteurs.

Dans l'œuvre que nous avons sous les yeux, la scène se passe en un lieu très retiré. Une échappée, entre deux masses rocheuses, laisse voir une ville disposée en amphithéâtre et traversée par un fleuve, le tout vivement éclairé ; non loin de saint François, un frère mineur s'est endormi. Ce compagnon, qui ne manque jamais dans la scène miraculeuse ici représentée, est le frère

---

(1) Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1883.
(2) Salle 12, n° 313.

Léon ou Léonard, que le saint aimait à avoir près de lui, mais auquel il avait recommandé de ne point troubler ses méditations.

Le tableau dont il est question ne mesure que 33 centimètres de large sur 28 de haut. Bien qu'il ait souffert, on ne se lasse point d'en admirer la merveilleuse délicatesse, le grand style et, par-dessus tout, le coloris puissant et harmonieux.

Le peintre a fait des rochers une étude singulièrement attentive. La superposition des couches est observée avec le soin qu'y apporterait un géologue, et le fond du paysage, baigné de lumière, suffirait à donner à l'œuvre une première importance, alors même que les personnages seraient moins dignes de l'attention du connaisseur.

Saint François, il faut le dire, n'a rien d'extatique. Il semble plutôt que le peintre se soit appliqué, avec tout le soin imaginable, à faire le portrait d'un jeune moine de ses amis, tonsuré de frais et disant sa prière en bon religieux, ému peut-être, mais certes pas au point qu'on puisse le croire troublé dans son âme comme si un glaive le traversait.

Nous sommes loin d'un Giotto, d'un Angelico de Fiesole.

Mais, qu'on ne l'oublie pas, il s'agit d'un de ces Flamands du XVe siècle, pour qui l'interprétation fidèle de la nature comprend tout l'ensemble de la création.

Rien de ce qui doit concourir à évoquer aux yeux du spectateur la scène rêvée par l'artiste ne peut être omis, et tel est, précisément, le petit tableau qui nous occupe.

Il n'est pas possible de se figurer une précision plus grande du détail. Les deux moines ont posé devant l'artiste; pas un pli de leur robe n'a été épargné; leur ceinture de corde avec ses nœuds superposés a fait l'objet d'une étude aussi attentive que les traits de leur visage et, de même, pas une fenêtre n'a été oubliée dans les constructions nombreuses que nous voyons s'étager sur le flanc de la montagne.

Le compagnon de saint François s'est assoupi près du rocher, la tête reposant sur la main gauche. Rien de plus juste que cette attitude et rien de plus fidèlement traduit que ce qu'elle réclame : le plissement de la peau du visage sous la pression de la main.

Le saint est lui-même un chef-d'œuvre d'exactitude. Sa tête est modelée avec une correction rare; les plans sont fermes, puissamment éclairés et de la plus extraordinaire précision. Les mains, les pieds surtout, sont des études d'après nature, d'une perfection absolue. Ce fut l'admirable facture du pied gauche, en pleine lumière, qui, d'abord, attira notre attention sur une œuvre évidemment placée trop haut pour ses petites dimensions.

La conservation n'est pas irréprochable; en plus d'un endroit la peinture s'est éraillée; pourtant, c'est la main d'un artiste de premier ordre qui se révèle ici. Un mot suffira pour motiver pareil éloge : nous sommes en présence d'un tableau de Jean Van Eyck.

Inutile de dissimuler la gravité d'une pareille assertion, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre anonyme. Mais cette dernière circonstance perd grande-

ment de sa portée par le fait que, dans l'œuvre de Van Eyck, la signature du maître apparaît souvent sur le cadre des tableaux ou manque totalement. Des chefs-d'œuvre incontestables et incontestés sont anonymes. La Vierge du Louvre et celle du Musée de Dresde sont de ce nombre.

Le tableau de Turin accuse son origine par tous les caractères d'une œuvre de Jean Van Eyck. Il est d'une beauté surprenante et de cette perfection d'ensemble et de détails qu'aucun artiste du XVe siècle n'a surpassée.

Le coloris, superbe de vigueur et d'harmonie, révèle ce sens prodigieux de la perspective aérienne qui fait aux peintures de Jean Van Eyck une place à part parmi les maîtres de son temps. Dès le premier coup d'œil, les mille détails du fond rappellent cet extraordinaire tableau du Louvre, toujours mentionné comme exceptionnel sous ce rapport. Ici, également, nous avons un fleuve baigné de lumière et bordé de fabriques.

Les draperies de Van Eyck lui assignent encore une place à part parmi ses contemporains. Comparé à plusieurs interprétations du même sujet, créées par des maîtres flamands du XVe siècle, le *Saint François* démontre assez cette étude du jet des étoffes, bien plus libres que dans les tableaux de Van der Weyden ou de Memling.

Que l'on compare notamment à notre photographie l'estampe précieuse, rangée par Passavant parmi les productions des élèves de Van Eyck (n° 36), et l'on saisira d'emblée l'immense supériorité du maître dans tout ce qui procède de la nature.

A tant de preuves tirées de l'œuvre elle-même, — et sans doute les premières en pareille circonstance, — vient s'ajouter maintenant l'autorité d'une mention un peu oubliée des auteurs qui se sont occupés de la recherche des peintures de Jean Van Eyck.

Le testament d'Anselme Adornes, daté du 10 février 1470 [1], contient cette donation : « Je lègue à chacune de mes filles, Marguerite et Louise, toutes deux religieuses, l'une au couvent des Chartreuses près de Bruges, l'autre à Saint-Trond, un petit tableau représentant saint François, dû au pinceau de Jean Van Eyck, et j'ordonne que sur les volets soient peints le mieux que l'on pourra, mon portrait et celui de ma femme », etc.

Ce texte est assez ambigu; s'agit-il de deux tableaux ou d'un seul? Il faut croire que, réellement, le testateur désigne deux œuvres différentes représentant un même sujet, car il dispose :

« 3° Gheve ic elcken van myn lieve dochters... een tavereele, daerinne dat Sint-Franssen in portrature van meester Jans handt Van Heyck, ghemaect staet, ende dat men in de deurkins die de zelve *tavereelkins* belancken doe maken myn personnage ende mevrauwe also wel men mach », etc.

Donc, le testateur parle de « petits tableaux », *tavereelkins*.

A l'époque où ce testament se faisait, la femme d'Anselme Adornes était

---

(1) Alexandre Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres*, t. I, p. 264.

morte depuis plusieurs années, d'après les notes que nous avons sous les yeux [1]. Mais pourquoi, se demande-t-on, le personnage ne prenait-il pas la précaution de se faire peindre d'après nature s'il tenait à voir ses traits passer à la postérité? Tout simplement parce qu'il était à la veille d'entreprendre un long et périlleux voyage. Le testament est du 10 février; le 19, Adornes se mettait en route pour la Terre sainte.

Anselme Adornes, chevalier, seigneur de Corthuy, fut un personnage considérable de la Cour de Bourgogne, sous Philippe le Bon et son successeur. Issu de la maison Adorno de Gênes, il vint au monde à Bruges, en 1424, et mourut en Écosse en 1483. Sa femme, Marguerite Van der Banck, le précéda dans la tombe. Elle mourut en 1462 [2].

Les volontés du gentilhomme brugeois, en ce qui concerne son portrait et celui de sa femme, furent-elles exécutées? Nous l'ignorons. Elles ne purent l'être, toutefois, en ce qui concernait sa sépulture. Si un tombeau lui fut érigé dans l'église de Jérusalem, à Bruges, que son père et son oncle avaient fondée, et dont lui-même, tout enfant, avait posé la première pierre, sa dépouille ne repose pas à côté de celle de son épouse.

Deux voyages en Écosse avaient précédé le pèlerinage en Terre sainte dont il est question plus haut. On peut s'étonner qu'ayant à traverser la mer pour se rendre aux confins de l'Europe, Adornes ne se fût pas préoccupé de se faire peindre. C'est que, sans doute, ses voyages n'étaient motivés, le plus souvent, que par le service de son maître et rapidement décidés.

Le voyage en Orient était, paraît-il, la conséquence de l'octroi du titre de chevalier reçu du roi d'Écosse et se faisait, par conséquent, *proprio motu*.

A peine revenu, en 1471, Adornes se remettait en route pour l'Écosse, par ordre de Charles le Téméraire [3]; en février 1474, nouvelle mission lointaine. Bourgmestre de Bruges, l'année suivante, il paraît que, même pendant son administration, Adornes fut appelé souvent hors du pays, toujours pour le service du duc de Bourgogne.

Victime des troubles qui agitèrent la ville flamande pendant le règne de la fille de Charles le Téméraire, Adornes se réfugia définitivement en Écosse, mais non pour y trouver le repos, car il mourut assassiné à Linlithgow, par un groupe de chevaliers rebelles, le 23 janvier 1483.

Un dernier testament, rédigé le 7 décembre 1482, exprimait le désir d'être inhumé dans l'église de Linlithgow, où effectivement furent déposés les restes du chevalier flamand.

Nous avons tenu à résumer, d'après l'intéressant travail de M. de Limburg-Stirum, les vicissitudes de cette existence, afin de prouver que, fort proba-

---

(1) Pinchart, *loc. cit.*, et J. Weale, *Bruges et ses environs*, 3e édition, p. 196.

(2) Comte de Limburg-Stirum, *Anselme Adornes, un voyageur brugeois du XVe siècle*, Gand, 1881, assure qu'elle mourut en 1474. L'épitaphe porte le 23 mars 1462.

(3) M. le comte de Limburg-Stirum assure qu'il emmenait sa femme. On a vu que, d'après son épitaphe, elle était décédée en 1462.

blement, le *Saint François* de Van Eyck ne reçut jamais le complément des portraits d'Adornes ni de Marguerite Van der Banck.

Certes, la piété des enfants se prouve par le mausolée, encore existant, de l'église de Jérusalem; mais autre chose était de faire sculpter l'image des défunts sur une pierre tombale, autre chose de retracer leur effigie avec toute la précision aimée des peintres du XVe siècle, alors que les modèles avaient cessé de vivre.

Si, comme le voulait le testament de 1470, les portraits devaient être exécutés le mieux que l'on pourrait, « alzo wel als men mach », c'était à Hans Memling qu'il fallait recourir après 1484. Cela eut-il lieu? On le saura peut-être un jour.

Ceux qui voudront faire à cet égard des recherches y seront grandement aidés par deux *fac-similés* que M. le comte de Limburg-Stirum a insérés dans sa notice. Il s'agit de deux portraits, d'Adornes et de sa femme, dessinés par un maître du XVe siècle.

Les personnages sont représentés en prière, sous des baldaquins de style gothique. Les dessins originaux appartiennent encore aux descendants de la famille Adornes.

Les figures sont d'un excellent caractère; l'homme surtout est remarquable. Pour fixer approximativement la date de l'exécution de ces portraits, nous avons un point de repère : le collier de l'Ordre de la Licorne qui fut octroyé à Anselme par le roi d'Écosse dans une de ses premières missions.

Vouloir attribuer ces dessins à tel artiste plutôt qu'à tel autre, serait, en somme, fort imprudent. De Van Eyck, il n'en peut naturellement être question; Adornes avait à peine 16 ans lorsque le grand peintre mourut.

Il nous reste à dire par quelle voie le petit tableau qui fait l'objet de la présente notice est entré au Musée de Turin. M. le directeur Gamba veut bien nous renseigner à ce sujet.

Au commencement du XVIIIe siècle, le tableau appartenait à une ex-religieuse demeurant à Casale, dans le Piémont. Il devint ensuite la propriété du professeur Bonzani, puis de M. Fascio, maire de Feletto in Canarese, de la collection duquel il passa, en 1800, dans la Galerie royale piémontaise.

M. le directeur Gamba émet l'avis que le *Saint François* aura été apporté en Italie au XVIe siècle par une famille flamande émigrée au Piémont pendant nos troubles religieux. Les descendants de plusieurs de ces familles existent encore, dit notre honorable correspondant, et conservent des œuvres importantes de l'école des Pays-Bas : triptyques, retables. Il nous paraît évident que l'origine génoise de la famille Adornes suffit à expliquer la présence en Italie d'une œuvre que nous savons avoir été possédée par ses membres au XVe siècle.

Que si, maintenant, on se demandait comment a pu se perdre un tableau de Jean Van Eyck, remarquable par ses précieuses qualités d'exécution, nous pourrions répondre par l'exemple d'œuvres de la plus rare excellence et que le hasard a seul fait revenir au jour.

N'est-ce pas dans la modeste chambre où fut soigné, à Bruxelles, le major-général Hay, après la bataille de Waterloo, qu'on découvrit le portrait d'Arnolfini et de sa femme, cité à juste titre comme le chef-d'œuvre de Van Eyck et qui, un jour, avait fait l'ornement de la collection de Marie de Hongrie? *Habent sua fata tabellæ.*

FIERS (Édouard), sculpteur, né à Ypres en 1822, mort à Schaerbeek. Chevalier de l'Ordre de Léopold.

FLORIS (Frans). Le précieux ensemble dont MM. P. Bautier et E. Dansaert de Baillencourt ont fait l'objet de leur étude [1], appartient à une catégorie de documents iconographiques de rareté incontestable. Il s'agit, en l'espèce, du cahier d'études d'un artiste flamand ayant fait le voyage de l'Italie au cours du XVIe siècle et dont la valeur intrinsèque s'accroît de la circonstance que cet artiste ne fut autre que Frans Floris. L'époque, autant que le nom de l'auteur de cet ensemble, lui donne une portée documentaire égale, sinon supérieure même à sa valeur artistique.

Frans Floris représente, on le sait, une phase de l'école flamande illustrée par de nombreux artistes issus, comme lui, de l'atelier de Lambert Lombard. Pour s'être étroitement conformé aux préceptes du maître liégeois, Floris a néanmoins contribué d'une manière sérieuse à l'évolution de l'art dans nos provinces, et l'on peut dire que, nonobstant son italianisme caractérisé, il n'est point de ceux dont l'originalité s'oblitère au contact des maîtres de la Péninsule.

L'album qu'une heureuse fortune fait parvenir presque intact aux mains de son propriétaire actuel, M. Dansaert, reflète le zèle de son auteur pour l'étude des fragments de l'antiquité classique qu'il eut l'occasion de voir dans la ville éternelle, outre qu'il met sous nos yeux des extraits de quelques œuvres des maîtres de la Renaissance, enfin des rudiments de compositions nées du contact, et dont plusieurs s'adaptent assez à des planches (gravées de son vivant même) d'après les œuvres du maître. Aidés du savant concours de M. J. Demot, les auteurs du mémoire arrivent à la détermination précise de la plupart des sculptures antiques reproduites, en tout ou en partie, par le crayon du peintre anversois. Ces dessins, exécutés pour la plupart au crayon rouge, conformément à ce que disait Van Mander dans sa biographie de Floris, sont loin de briller par la correction. Lambert Lombard, dont un riche ensemble de croquis d'études, malheureusement détachés de leur reliure originelle, appartenant au duc d'Arenberg, fait preuve d'une compréhension plus haute des choses de l'antiquité, et comme Martin de Heemskerk, dont un précieux volume de voyage en Italie appartenant au Musée de Berlin. Ceci toutefois n'est qu'accessoire. L'ensemble que nous sommes admis à connaître, caractérise au plus haut point son

---

[1] *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1911, p. 319.

auteur. Quelques pages sont identifiées par son monogramme IV (Inventor). Les dessins à la plume, revêtus de mentions, sont évidemment tracés d'après nature et sont excellents. Il y a là, notamment, un groupe de blanchisseuses, divers ouvriers franchissant une passerelle, ou encore des figures isolées : une femme à sa couture, l'emporte beaucoup sur les conceptions de parties classiques ou religieuses issues du crayon de l'artiste. Nous nous plaisons à insister sur ce point; il est à l'honneur du maître et vient en quelque manière coroborer le fait si éloquemment « prouvé » par le portrait de la Galerie de Brunswick, où, face à face avec la nature, Floris se révèle une personnalité très haute.

Revenant au savant commentaire de MM. Bautier et Dansaert, nous ne pensons pas devoir nous arrêter à la présomption qu'un élève de Floris aurait, en copiant les dessins de son maître, tracé la première partie du recueil. On peut, croyons-nous, attribuer en bonne partie la lourdeur du travail au procédé même utilisé par le peintre, au besoin à des retouches postérieures. Étant donné que les croquis à la plume émanent certainement de l'artiste, l'intervention d'une main tierce apparaît comme infiniment douteuse. Au surplus, l'œuvre de Floris a été trop insuffisamment étudiée encore pour qu'il soit possible d'identifier, avec la suite requise, les divers fragments de compositions rencontrés dans le volume. Pour ce qui est des initiales D. G., relevées en tête du recueil, elles semblent logiquement devoir être plutôt celles d'un possesseur que d'un collaborateur du volume. Damien de Gouda, proposé par MM. Bautier et Dansaert, ne semblait cité par Van Mander parmi les élèves de Floris et demeure jusqu'à ce jour un indéterminé.

Aussi bien le mémoire de MM. Bautier et Dansaert de Baillencourt nous paraît prouver surabondamment l'origine du recueil. Leur travail figurera avec honneur dans les *Annales de la Société d'archéologie*.

Société d'archéologie de Bruxelles : Rapport présenté à la Commission des publications par M. H. Hymans sur le travail de MM. Bautier et Dansaert.

FLORIS (François), fils de Jean-Baptiste de Bruxelles. 1607, *Diane et Actéon, Suzanne au bain,* gravés par Cock.

FLORIS (Corneille). Tabernacle de l'église Saint-Léonard à Léau (1550-1551). Jubé de la cathédrale de Tournai (1573).

FRÉDÉRIC (Léon), né à Bruxelles le 26 septembre 1856.

Paysanne dormant. — Dans le premier volume de ces *Maîtres contemporains,* nous avons fait connaissance avec un Belge dont les créations sont toutes empreintes de tristesse douloureuse : Alexandre Struys. Chez un autre Belge, Léon Frédéric, un Bruxellois sorti de l'atelier de Portaels, l'accent douloureux se tempère d'un rayon d'espérance. Frédéric, tout au moins, ne fuit pas la lumière. Du reste, n'est-ce point d'ordinaire dans les milieux urbains qu'il se met en quête d'inspirations. La vie rustique le charme

et l'attire. Il lui doit des pages émouvantes. Moins que Struys, rompu aux difficultés de la pratique, peu coloriste d'instinct, il triomphe surtout par l'expression. Dans la ligne, dans la tonalité même, c'est Millais à ses débuts, le Millais des illustrations de *Once-Week*. Le peintre les connaît-il seulement? C'est douteux. L'histoire des arts comme de la science offre de ces affinités mystérieuses. Chez Frédéric, la subtilité des impressions, l'amour fervent du vrai, s'accusent en des pages faisant songer aux gothiques. Mais en ceci, précisément, se révèle la haute personnalité du maître.

Ainsi, la *Légende de saint François* ne fait pas seulement songer à Giotto. L'âme de l'artiste semble à l'unisson de celle de l'extatique interprète de la légende du Bienheureux. Il ne va pas se donner pour cela le facile plaisir de ressusciter le style du peintre d'Assise. La langue qu'il parle est sienne; elle est sincère. Frédéric confine au préraphaélisme. Le *quattrocento* guide son esthétique et inspire ses effets. Nous apprenons sans surprise que, de bonne heure, il fut à Florence.

A l'encontre de Struys, dont la tristesse est sans prise sur la facture, toujours ample et savoureuse, Frédéric ne sacrifie rien aux préférences du public frondeur des expositions. Il fut des premiers à remettre en honneur le triptyque, l'adaptant à des sujets purement modernes : le martyrologe d'une race presque éteinte, celle des *Marchands de craie* (1882, au Musée de Bruxelles); le triptyque du *Paysan mort* (1885); la frise des *Ages du paysan* (1887); *Repas de funérailles*, scène de plein air (1885, au Musée de Gand); *Le Peuple aussi verra le soleil* (1891); *La Vieille Servante* (1885); *Les Ages de l'ouvrier* (au Luxembourg); *Les Boechelles* (1888, au Musée d'Anvers), sont des pages de méditation profonde et de patiente élaboration, quelque chose comme la peinture d'Alphonse Legros. Imbu de l'esprit des Florentins, Frédéric estime, avec Léo-Battista Alberti, que, l'art consistant à traduire la nature, il doit la rendre avec vérité. Ce qui ne l'empêche de rencontrer la grâce : ses enfants ont le charme et l'abandon de leur âge; exemple : *Le Ruisseau*, presque exclusivement composé d'enfants.

Le paysage, dans l'œuvre de Frédéric, tient une place importante. Traité avec le scrupule des maîtres primitifs, il contribue, tour à tour, à accentuer l'impression des scènes évoquées, par le peintre, ou même sans l'adjonction de figures, déroule de lointains horizons, des avant-plans vallonnés sous des ciels d'un beau style. On peut voir au Musée de Bruxelles un *Clair de Lune*, daté de 1898, d'une poésie pénétrante, en même temps que d'une exécution merveilleusement approfondie.

Léon Frédéric, *Paysanne endormie*. — Art. Seemann, à Leipzig, *Meister der Farber*. — Laurens, à Paris, *L'Art de la couleur; Les Maîtres contemporains*.

FUMIÈRE (G.), statuaire, décédé à Bruxelles le 6 avril 1904.

GILSON (Abraham), frère de l'ancienne abbaye d'Orval, a décoré l'église de Meix-le-Tige (Luxembourg) au XVIIIe siècle.

HALS (Frans).

L'Homme « a la Canne », de Frans Hals, de l'Exposition Wilson, a Bruxelles [1]. — *Son nom, son origine, ses exploits.* — On a tout dit de l'Homme « à la canne », de son portrait du moins, et si, dès l'abord, il mérite toute notre estime pour avoir si bien choisi son peintre, sa riante et franche figure a achevé de lui gagner les bonnes grâces du public. Nous voudrions prouver à celui-ci que ses sympathies sont bien placées et que, pour cette fois du moins, l'apparence n'est point trompeuse.

Au reste, que dire encore de la peinture que les critiques les plus autorisés n'aient dit avant nous? Ils ont à ce point épuisé la matière que, s'il fallait reprendre le thème à nouveau, on en serait réduit à se demander avec le personnage de la comédie : « Que diable donc dire, si je ne parle pas de la canne? »

Eh bien! nous en parlerons, de la canne, mais nous allons aussi pénétrer un peu dans l'intimité du personnage. Sa réputation n'a rien à redouter de cet examen. Ses papiers sont parfaitement en règle et c'est lui-même qui nous les tend.

Dans un article qu'il envoyait l'autre jour à la *Gazette des beaux-arts* sur la collection Wilson, notre confrère M. Charles Tardieu disait de l'original du portrait de Frans Hals : « C'est un homme de bonne compagnie pour le temps, mais surtout un bon vivant. Le pétillement de son regard et la largeur du sourire qui se développe sous sa moustache gaillardement frisée, garantissent sa bonne humeur; la massive chaîne d'or qui lui pend au cou donne une haute idée de la situation du personnage; la main droite, solidement appuyée sur une canne plus grosse que celle de M. de Balzac, affirme un aplomb imperturbable; la gauche, qui presse légèrement une bedaine quasi monacale, trahit peut-être une digestion difficile, mais la tranquillité avec laquelle notre homme reçoit en plein visage les rayons du soleil nous rassure complètement sur la pureté de sa conscience. Ce rieur est peut-être un viveur, mais gageons que c'est un brave homme. »

A part une légère méprise touchant la pose de la main gauche, crânement posée sur la hanche, notre confrère a bien jugé. L'Homme « à la canne » est à la fois un homme de bonne compagnie et de haute condition. Il est par-dessus tout d'un imperturbable sang-froid, et Frans Hals, peignant avec tant d'expression un semblable caractère, doit encore gagner dans l'estime de ses admirateurs. Ce n'est pas tout, en effet, de faire un beau portrait, il faut le faire ressemblant, de cette ressemblance, la vraie, où s'accuse le caractère du modèle.

Nous n'avons nul besoin de grossir la personnalité de l'Homme « à la canne » pour augmenter la valeur des renseignements que nous allons fournir à son sujet. Ses états de service sont par eux-mêmes assez honorables, ses exploits

---

(1) *L'Écho du Parlement belge*, 4 novembre 1873.

assez étonnants pour nous inviter à le suivre dans le récit que lui-même nous en a laissé.

Et tout d'abord, saluons un compatriote, un Anversois, Pieter Van den Broecke. Né en 1585, son portrait nous le représente âgé de 48 ans. A cet égard, pas de doute possible, car ce portrait, gravé par Adrien Mathans (un éminent prédécesseur de Léopold Flameng), le dit en toutes lettres : « Pieter Van den Broecke, van Antwerpen, ætatis suæ 48, anno 1633 ». Frans Hals, né en 1584, avait à peu près le même âge que l'homme dont il léguait l'effigie à la postérité. Mais, comme Frans Hals, lui-même Flamand de naissance, P. Van den Broecke ne semble rien devoir à la terre natale et il n'en est que plus touchant à le voir — toujours comme le peintre — se souvenir de sa patrie alors que, arrivé au faîte des honneurs, sa place était déjà marquée dans le panthéon des gloires hollandaises.

Dans notre pays, il n'a laissé aucune trace, et M. de Saint-Genois, qui lui consacre dans les *Annales de la Société des Beaux-Arts et de la Littérature de Gand*, quelques pages qu'il a reproduites dans ses *Voyageurs belges*, s'étonne avec raison de le voir si complètement passé sous silence par tous les biographes nationaux. Notre pays avait pourtant à se glorifier d'avoir donné le jour au fondateur de la Compagnie des Indes, car tel fut, en effet, l'Homme « à la canne ».

L'époque funeste où Van den Broecke vit le jour explique assez l'émigration de sa famille. Comme tant de milliers de leurs concitoyens, ses parents préférèrent l'exil à l'abjuration de leurs croyances. C'est ainsi que le jeune Van den Broecke fut élevé à Amsterdam, et ses aventures, non moins que sa physionomie, permettent de croire que les circonstances influèrent moins puissamment sur sa destinée que son caractère personnel. Il fut, en un mot, le fils de ses œuvres.

« Le style, c'est l'homme », a dit Buffon, et jamais cette vérité ne trouvera mieux son application que pour le personnage auquel nous consacrons ces lignes. Le récit de ses campagnes est écrit avec la simplicité et la franchise du soldat, et ce n'est pas de lui qu'on pourra dire à chaque page : « A beau mentir qui vient de loin ! » On s'étonne, au contraire, de le voir si fidèle dans son récit. De plus, les descriptions qu'il nous donne de l'Égypte, de l'Arabie, etc., émanent d'un esprit cultivé.

D'ailleurs pour le temps, et surtout pour un explorateur, Van den Broecke ne voit pas trop de phénomènes. Il constate, ce que d'autres voyageurs ont constaté après lui, que les animaux sauvages ne voient pas en l'homme un ennemi quand ils n'ont pas été victimes de ses attaques. Il affirme, pour l'avoir éprouvé, que le lézard est l'ami de l'homme. Les hippopotames, les zèbres et les poissons volants sont très fidèlement décrits et pas trop mal dessinés. Au Congo, les naturels lui parlent d'un homme sauvage fait comme nous, mais muet, velu, au nez camard, aux narines largement dilatées et qui vit sur les arbres. Il a même la sincérité d'ajouter que cet être porte à la chute des reins une petite queue, à quoi il est aisé de reconnaître le gorille. Il voit quelque part — à Ceylan — un soldat allemand qui fait remuer ses

oreilles comme un chien, puis à bord d'un de ses navires un marin qui avale des poignards jusqu'à la garde et même des clous rougis au feu; un autre matelot vide en trois traits un barillet d'eau, toutes choses fort ordinaires en somme. Nous n'en dirons pas précisément autant d'un serpent pourvu « d'une tête de devant et d'une tête de derrière » et qui marche alternativement un mois dans l'une ou l'autre direction. Mais enfin, l'Homme « à la canne » qui, dans son portrait, semble un peu en train de raconter ses campagnes, ne devra pas, comme Munchausen, sa seule renommée à ses dires personnels et, s'il en faut la preuve, nous la trouvons tout entière dans les quatre vers que, de son vivant même, on inscrivait sous le portrait que nous avons déjà cité, dont voici la traduction :

Voici ce Van den Broecke qui étonna la Perse
Lorsque d'abord le canon batave retentit sur la mer Rouge,
Qui sur l'Arabie et sur le continent indien,
A fondé le commerce du peuple hollandais.

Ces résultats gigantesques n'étaient pas dus à un plan arrêté en Hollande même. Ils sont en majeure partie l'œuvre spontanée de Van den Broecke, l'œuvre surtout d'une intrépidité qui va souvent jusqu'à l'héroïsme.

Ce n'est pas qu'on puisse voir en lui un coureur d'aventures. Il entreprend, au contraire, avec un esprit commercial parfaitement raisonné les choses les plus hardies, risque vingt fois sa peau en ménageant sa poudre, et si, dans ses courses maritimes, il est bien un peu pirate, il faut dire d'abord à sa décharge que les Portugais et les Anglais de son temps ne poussaient pas extrêmement loin le scrupule; il faut dire surtout qu'il n'en tirait aucun profit personnel et n'avait en vue que le seul avantage de la Compagnie des Indes.

Van der Aa, l'auteur du grand *Dictionnaire biographique hollandais*, fait naître Van den Broecke en 1575. Nous n'avons plus besoin de rectifier cette erreur et nous ne la rappelons que pour dire que, lorsqu'en 1605, il entreprit son premier voyage, l'Homme « à la canne » avait *vingt* ans et non pas *trente*, ce qui fait une grande différence.

« J'avais fidèlement terminé mon stage chez l'honorable marchand d'Amsterdam, M. Barthélemy Moor », dit-il, « lorsque je résolus, voulant profiter de l'occasion qui se présentait d'aller au cap Vert, de m'embarquer comme second commis sur le premier navire en partance à Dordrecht, pour le compte de M. Élias Trip. »

Ce premier voyage fut heureux, et notre jeune homme revint au bout d'un an avec un plein chargement de peaux, de dents d'éléphants, etc.

Peu de mois après, il repartit et alla fonder au Congo le premier comptoir européen. Le séjour qu'il fit sur cette côte malsaine coûta la vie à son compagnon Guillaume Barentz, si connu par son voyage au Spitzberg, en compagnie de Heemskerck. Van den Broecke ne put obtenir d'enterrer son compagnon, par suite des craintes superstitieuses des naturels. Disons, en passant, qu'il trouva, pendant son séjour, une telle abondance de perruches

grises, qu'il put faire de leurs langues un mets, fort vanté dans le pays. Il conserva toutefois quelques-uns de ces oiseaux, et, à l'époque même du récit, il lui en restait un qui parlait si bien « que de ma vie », dit-il, « je n'ai rien ouï de pareil ».

La reine d'un pays voisin — il cite son nom — voulut le voir. Elle le fit chercher, et à son aspect s'éprit pour lui d'une passion qui alla jusqu'à faire abattre en son honneur un éléphant dont le malheureux jeune homme fut condamné à manger. Cette viande était si horriblement accommodée que le repas faillit lui coûter la vie et qu'il en fut quinze mois malade. Décidément, M. Tardieu avait peut-être raison de dire qu'il avait la digestion difficile. Mais la pauvre reine ne fut pas payée de retour dans son affection, et Van den Broecke put s'estimer heureux d'échapper à sa colère au prix d'une indigestion.

Quoi qu'il en soit, la réputation de Van den Broecke était désormais si bien établie en Hollande, que lorsque le gouverneur général Reynst alla prendre possession de son poste en 1613, il insista pour l'obtenir comme conseiller. C'est à dater de cette époque que l'Homme « à la canne » se dessine sous son vrai caractère.

On l'envoie d'abord dans la mer Rouge et il va fonder un comptoir à Aden. Puis on l'expédie aux Moluques et bientôt après l'amiral Van der Dussen lui donne à commander une partie de sa flotte dans une expédition qu'il tente pour s'emparer du fort de Pouloway. Il s'y comporta vaillamment, s'empara de la place, mais ne put s'y maintenir, et il fallut — c'est lui qui parle — l'abandonner avec honte et pertes.

Il visite alors Ceylan et, chemin faisant, capture un navire portugais chargé d'épices, puis va jeter l'ancre devant Moka, où jamais un navire européen n'avait paru. On le reçoit en grande pompe et on lui donne des robes d'honneur brodées d'or. Il partage le repas du Bassa, en compagnie d'un troisième convive, un léopard familier qui vient manger les restes jusque dans son assiette. Cette fois notre homme faillit mourir, non d'indigestion, mais de frayeur. On lui fit voir — entre autres choses intéressantes — les reliques de l'arche de Noé, et visitant la forteresse en compagnie de quelques compatriotes, un clairon, se souvenant de la patrie, se mit à jouer le *Wilhelmus Van Nassauwen*.

— « Eh Seigneur! » dit un Turc, en lui frappant sur l'épaule, « croyez-vous que la place soit à vous? » C'était un marin qui avait guerroyé sur les côtes de l'Europe et qui, fait prisonnier par Spinola devant Dunkerque, y avait séjourné quelque temps. Il avait gardé des Européens un bon souvenir et se montra serviable aux Hollandais.

Si Van den Broecke n'était pas maître de la place, il n'en avait pas moins si bien su capter les bonnes grâces du Bassa, qu'il obtint de ne payer qu'un droit de 3 %, alors que les négociants du pays payaient jusqu'à 15 et 16 %. Ils s'en montrèrent naturellement indignés et réclamèrent énergiquement auprès du Bassa contre les avantages faits à un « chien d'infidèle », alors que les vrais croyants étaient pressurés. Ce fut en vain. Pour toute réponse, le

Bassa répondit qu'il lui plaisait ainsi, ce qui veut dire dans toutes les langues du monde : Allez vous promener.

Notre voyageur, séjournant à Moka, parle de certaines fèves noires de Kalauwa « dont on fait, dans le pays, une eau noire, qui se boit chaude ». S'agit-il du café qui, cependant, fut introduit assez tard en Europe? Nous l'ignorons.

A Surate, où il se rendit ensuite, Van den Broecke ne fut pas moins heureux. A la barbe des Anglais, il réussit à fonder un comptoir et fut reçu avec une distinction inusitée. A la Cour, il reçut jusqu'à neuf robes, la plus grande distinction que l'on pût conférer à un étranger.

De retour à Bantam, il y apprit la mort du gouverneur Reynst, dont le successeur, le président Coen, appréciant à son tour les hautes qualités de Van den Broecke, lui donna le commandement d'une flotille avec laquelle il alla à l'île Maurice et dans la mer Rouge, pour faire la croisière contre les Portugais. Sa commission, qu'il publia, est des plus honorables. Elle date du 5 mars 1617.

C'est pendant cette expédition qu'il accomplit un de ces faits qui peuvent suffire à illustrer la carrière d'un homme.

Assailli par une violente tempête et jeté à la côte, il voit ses navires dépareillés. A l'aide des épaves, il construit un fort pour mettre sa cargaison à l'abri, y arbore le pavillon néerlandais et l'appelle : *Baricada ten Broecke.* Une flotte anglaise étant venue à passer, il offre vainement d'acheter un navire. Tout secours lui est refusé par les Anglais. C'est alors que « pour éviter des frais à la Compagnie, et résolu à braver pour ses intérêts tous les périls », il prend le parti de faire par terre la route de Surate, sur la mer d'Oman, à Masulipatam, sur le golfe du Bengale, c'est-à dire *de traverser l'Hindoustan dans toute sa largeur!* Le 30 septembre, il se mit en route avec cent trois soldats hollandais et vingt-neuf noirs. Il est à peine besoin de dire ce qu'il eut à vaincre d'obstacles dans une telle entreprise.

Souvent attaqué par des forces considérables, il réussit chaque fois à les mettre en fuite par des fusillades nourries, et put arriver enfin, après un mois et vingt-cinq jours, au terme du voyage. Une bonne partie de la troupe était restée en route, mais nous le voyons sans cesse se préoccuper des blessés, et même, pendant cette rude campagne, il réussit à se conquérir les bonnes grâces de plus d'un souverain. Pas un instant il n'oublie sa mission, et pour être un soldat d'une rare bravoure, il reste un négociant modèle.

Revenu à Bantam en 1618, il y trouva les Hollandais engagés dans une guerre contre les Indiens et les Anglais coalisés. Aussi son retour était-il attendu avec impatience. Il s'agissait de tenir tête à des forces relativement considérables. Van den Broecke est nommé capitaine-major des forces hollandaises, avec mission de défendre la résidence de Djakatra. Il part, et à peine arrivé, se trouve bloqué par terre par les Indiens et par mer par les Anglais. A la tête d'une poignée de braves, il se défendit avec la dernière énergie; lorsque, enfin, sonne l'heure de la reddition, il obtient encore les honneurs de la guerre.

La paix signée, le sultan le fait inviter à paraître à la Cour, sous prétexte qu'il attache un grand prix aux bonnes grâces des puissances européennes. Soupçonnant un piège, les Hollandais delibèrent, et quoique la mission soit dangereuse, tombent d'accord pour accepter l'invitation, ne voulant pas, « même au prix de leur existence », compromettre les intérêts de la Compagnie.

Accompagné de son médecin, le docteur De Haen, et suivi d'une escorte de cinq hommes, Van den Broecke se rend à la Cour et offre ses présents au prince. Mais, à peine a-t-il pris place, que la garde du souverain se jette sur lui et l'enchaîne. « Pour mon malheur, dit-il, et pour le bonheur de la Compagnie.

Sous menace de mort, on le contraint d'écrire aux siens de se rendre à discrétion. Il obéit, mais ses héroïques compagnons d'armes opposent aux sommations de l'ennemi un refus catégorique. Vainement les Anglais avaient tourné contre eux les canons de leur fort; ni ruse ni menaces ne les intimident.

Espérant réussir par l'appât de l'argent, ils offrent une rançon de 2,000 réaux au prince. Pour toute réponse, ayant garotté solidement le commandant Van den Broecke, et lui ayant passé la corde au cou, on l'envoie, sous escorte, aux remparts, et l'ayant hissé sur un affût pour le mettre en évidence, on lui intime l'ordre d'exhorter ses compatriotes à la reddition. Mais, comme d'Assas, l'héroïque soldat ne fait que pousser à la résistance. Si, dans leur rage, les Indiens ne l'immolèrent point à l'instant, c'est qu'ils avaient intérêt à le conserver.

Mais il fallut céder enfin; les Hollandais voyaient leur poudre s'épuiser, le gouverneur Coen ne pouvait venir à leur secours que dans un avenir éloigné et, contraints de choisir, ils préférèrent encore se rendre aux Anglais plutôt qu'aux Indiens. Ils obtinrent toutefois des conditions honorables et purent se mettre en garde contre de nouvelles trahisons. Les Anglais leur promettaient un navire tout armé, pourvu de provisions et de munitions pour six mois. Ils s'engageaient, en outre, à payer au sultan 2,000 réaux, permettaient la sortie de tous les chrétiens avec leurs biens et 6,500 réaux, et promettaient enfin de protéger leur retraite jusqu'à l'île de Djakatra.

Le sultan paya cher sa faiblesse, car il fut dépossédé par son vassal, le pangeram de Bantam, et en fut réduit à vivre du travail de ses mains. Les Anglais eux-mêmes ne profitèrent que médiocrement de leur victoire, car les Hollandais apprenant l'arrivée du gouverneur général, se remirent à fortifier leur résidence, que Van den Broecke, quoique captif, mais beaucoup mieux traité, leur conseilla d'appeler *Batavia,* nom qui fut peint en gros caractères au-dessus de l'entrée de la place.

Lorsque le gouverneur Coen arriva, il trouva mauvais qu'on eut donné un nom à la factorerie sans son avis préalable et, quelque peu piqué, il fit effacer l'inscription. Le nom a pourtant survécu et c'est, comme l'on voit, à Van den Broecke qu'il doit son origine.

Quoi qu'il en soit, le gouverneur fit des démarches incessantes pour obtenir

la mise en liberté de Van den Broecke. Le pangeram, qui avait pris son prisonnier en affection, ne céda qu'aux menaces. Avant de le rendre à la liberté, il lui fit cet apologue :

« Un roi gardait précieusement dans une cage d'or un oiseau qui lui était cher, qu'il nourrissait des mets les plus délicats et comblait de ses bontés. Mais, triste, l'oiseau captif dit au roi : « Seigneur, il est bien vrai que tu es » bon pour moi, mais qu'importe! Laisse-moi essayer mes petites ailes et je » reviendrai vers ma maison dorée où j'ai reçu tant de bontés. » Le roi, touché par ce langage, donna la liberté à l'oiseau. Il revint, à la vérité, mais ne rentra plus dans sa cage d'or. » Van den Broecke protesta, mais le roi eut l'occasion de lui rappeler bientôt l'apologue, lorsque l'intrépide marin vint, à la tête d'une flotte, reprendre les hostilités contre Bantam.

Il avait reçu en même temps mission d'aller chercher en mer « ce qui était à prendre ». Il s'en acquitta avec assez de fidélité, car, en quatre mois, du 11 juillet au 11 novembre 1619, il captura une cinquantaine de navires et fit près de douze cents prisonniers, dont une quarantaine de prisonnières.

Il prétend que ces dernières « consentirent » à le suivre. Le 15 décembre, il avait devant Bantam une flotte de vingt-huit bâtiments.

Ayant renouvelé son engagement en 1620 pour un terme de trois ans, il fut envoyé dans le détroit de la Sonde et y captura un navire anglais qui lui apprit que la paix venait d'être signée. Il provoqua alors une action unie des deux flottes contre Bantam. Le 9 juin 1620, on célébra la paix.

Cinq jours après on nommait Pierre Van den Broecke directeur général de toutes les sections établies en Arabie, en Perse et aux Indes, en lui assignant Surate pour résidence. S'embarquant sur le vaisseau *'t Wapen van Zeelandt*, il se mit à visiter tous les comptoirs et fut partout reçu avec une extrême distinction. Les princes le comblèrent de présents, mais il eut à Surate de grandes difficultés et y trouva le crédit de la Compagnie des Indes fort ébranlé par les pirateries des navires hollandais, pirateries que les Anglais ne se faisaient pas faute de signaler au souverain indien comme preuve à l'appui de leurs assertions « que les Hollandais étaient des voleurs et non des marchands comme eux ».

Il fallut à Van den Broecke des prodiges d'adresse pour triompher d'accusations qui n'étaient, on vient de le voir, pas absolument fausses.

L'esprit politique n'est pas un des côtés les moins saillants du caractère de l'Homme à « la canne ».

Vers la fin de 1626, la nouvelle de la mort du Grand Mogol se répandit. Van den Broecke comprit qu'il fallait être sur ses gardes et, en effet, il ne tarda pas à apprendre que l'héritier du trône, le prince Chrom, marchait vers Surate à la tête d'une formidable armée, exigeant une rançon de 10,000 roupies. Que fait notre homme? Montant à cheval, il court au milieu de la nuit au devant du prince, annonce qu'il vient lui souhaiter la bienvenue au nom de la ville et lui offre des cadeaux. Il était le premier à saluer le prince, qui fut si touché de cet empressement, qu'il lui fit à son tour des cadeaux splendides et offrit de l'attacher à sa personne. L'autre se borna à

demander un nouveau firman « et cela fait, dit-il, je m'en retournai à mes affaires ».

Son engagement expirait en 1626, mais on comprenait trop la nécessité de sa présence aux Indes pour le laisser partir. A force d'instances, il consentit à rester encore deux années qui ne furent pas moins bien employées que les précédentes.

Sa réputation était telle que le roi de Perse lui envoya des ambassadeurs pour l'inviter à sa Cour, et tous les souverains orientaux le comblaient de présents. De l'un il recevait un bouc unicorne dont il fallait limer de temps à autre la corne pour l'empêcher de lui trouer le crâne. Il en donna le dessin. Un autre lui envoie un bloc de neige pour rafraîchir son vin. C'était presque un prince lui-même.

D'une extrême sévérité, mais aussi très juste, il ne reculait pas devant les actes les plus énergiques pour punir les fautes de ses marins.

L'un d'eux ayant tué un Anglais, il fit réclamer le coupable, en écrivant au commandant de la flotte britannique que sous le drapeau néerlandais la justice n'était pas moins bien administrée que sous celui du roi d'Angleterre. Trouvé coupable, le matelot fut finalement condamné à être précipité à la mer et ne dut son salut qu'aux instances des Anglais eux-mêmes.

En avril 1629, après plus de neuf années de gouvernement, il voulut enfin revoir son pays. Nommé amiral d'une flotte de retour, il débarqua à Batavia juste à temps pour assister aux funérailles du gouverneur Coen, dont il porta les éperons dans le cortège funèbre.

Il raconte son départ avec une véritable émotion.

La veille du jour où il devait mettre à la voile, le nouveau gouverneur général Speecx donna en son honneur un grand banquet auquel assistèrent toutes les notabilités de la résidence. Le lendemain la flotte appareillait. Le gouverneur le conduisit lui-même à bord de l'*Utrecht*, battant pavillon amiral, et là, tandis que les forts et tous les vaisseaux tiraient des salves en son honneur, l'illustre Van Diemen lui passa au cou la chaîne d'or, insigne de son autorité, et que, comme tous les amiraux de Hollande, il porte en écharpe sur le portrait de la collection Wilson.

Outre le vaisseau amiral, la flotte se composait des navires *Hollandia*, *Leyden*, *Dordrecht*, *Frederick Hendrick*, *Zeepaert*, *'t Wapen van Delft*, *'t Wapen van Rotterdam* et d'une galéasse. La cargaison valait 1,200,000 florins (douze tonnes d'or).

Pendant la traversée, l'un des navires, le *Dordrecht*, prit feu et fut entièrement consumé. Il perdit entre autres choses précieuses un éléphant qu'il rapportait pour en faire cadeau au stathouder Frédéric-Henri [1]. Il n'en fut pas moins bien accueilli au retour par le prince, comme par les États et la

---

[1] C'était un cadeau de grande valeur pour le temps. Il dut y avoir cependant vers cette époque d'autres éléphants en Hollande, car nous avons vu à Vienne, dans la belle collection de l'archiduc Charles, le croquis d'un éléphant évidemment fait d'après nature par Rembrandt.

Compagnie des Indes. Cette dernière lui donna une chaîne d'or de 1,200 florins, en reconnaissance de ses services.

C'est trois ans après le retour de Van den Broecke que fut peint le portrait de la collection Wilson.

On connaît maintenant l'Homme « à la canne ». Nous avons parlé de tout ce qui le concerne : n'oublions pas la canne. Eh bien! pour enlever au personnage jusqu'au dernier prétexte à son surnom bizarre, disons que cette canne n'est autre chose qu'un bâton de commandement.

En 1726, Valentyn fit graver une seconde fois le portrait de Van den Broecke pour l'insérer dans son grand ouvrage sur l'Inde : *Oud en Nieuw Oost Indie*. Cette fois, le portrait est un peu agrandi, et le cadre, descendu de quelques pouces, nous montre l'extrémité inférieure de la fameuse « canne ». On comprend, dès lors, la crânerie de l'attitude : la main droite sur le bâton de commandement, la gauche sur la hanche.

Dans ce second portrait, un écu d'armes, sommé d'un haume, est placé au bas de la planche. L'écu est resté en blanc.

Maintenant comment a pu se perdre la tradition du portrait d'un tel personnage? C'est difficile à expliquer. Nous ignorons la provenance du portrait de la collection de M. Wilson, que nous n'avons pas l'honneur de connaître, mais en Hollande on n'a pu oublier Van den Broecke et, sans prétendre diminuer en rien la valeur de l'œuvre magnifique qu'on a eu le bonheur de voir à Bruxelles, nous inclinerions à croire qu'il existe un autre portrait du gouverneur de Surate. Cela expliquerait, en partie du moins, qu'une œuvre aussi belle que le Frans Hals de M. Wilson ait pu rester anonyme. Dans les deux estampes que nous avons sous les yeux, le dossier de la chaise est absent et le fond, au lieu d'être complètement uni, est en partie occupé par une draperie.

Si nous n'avons pas les armoiries de Van den Broecke, nous avons sa devise. Elle est énergique comme l'homme lui-même et figure au bas de ses deux portraits gravés, comme au bas du récit de ses voyages. Elle dit : *Een uer betaelt het al.* « Une heure rachète tout ».

Nous n'avons point de renseignements sur la fin de la carrière de Van den Broecke. M. de Saint-Genois n'a fait que résumer son journal de voyage qui s'arrête à 1630, et qui vit le jour d'abord en 1633, croyons-nous. Van der Aa pense qu'il reprit du service et assista au siège de Malacca, en 1640 et 1641. D'après cet auteur, il serait mort de maladie devant cette dernière ville, en 1641. Nous ignorons à quelle source est puisé ce renseignement.

Notre but est d'ailleurs atteint. Peut-être, au gré du lecteur, l'avons-nous dépassé.

HARZÉE (Léopold), sculpteur, mort à Liége, sa ville natale, le 24 novembre 1893, à l'âge de 62 ans. Il eut beaucoup de succès par des petits groupes faits avec esprit.

HERPIN (Jules), artiste peintre, mort le 30 janvier 1905, emporté par une courte maladie.

HOORICKX (Ernest), paysagiste, mort le 28 février 1908, à l'âge de 49 ans, après une cruelle maladie. Élève de Théodore Verstraete, Hoorickx a chanté avec une mélancolique émotion les paysages des polders anversois de la Campine et les plaines brabançonnes. Son *Paysage nocturne,* qui appartient au Musée de Tournai, est l'une de ses meilleures œuvres. Expositions de ses œuvres au Cercle artistique de Bruxelles.

Lors des funérailles d'Henri Conscience, on a vu marcher derrière le cercueil, au milieu d'un groupe d'artistes, le peintre Théodore Verstraete, portant une grande couronne de fleurs de la bruyère; modeste mais sincère hommage à la mémoire du poète-romancier par le peintre-poète, enthousiastes l'un autant que l'autre de ce pittoresque mais aride coin de notre pays. Verstraete avait voulu cueillir lui-même les fleurs destinées à la tombe de Conscience.

HOUZÉ (Florentin), peintre décorateur de la manufacture Braquenié, à Malines; officier de l'Ordre de Léopold; mort à Malines en janvier 1905. Les funérailles eurent lieu le 26 janvier à l'église Saint-Jean à Malines.

HUBERT, major d'artillerie, aquarelliste, peintre militaire. Il est mort en 1902. Au Musée communal de Bruxelles, Grand'Place, se trouve de lui une aquarelle représentant la caserne Sainte-Élisabeth, à Bruxelles : *Les Soldats soignent les chevaux.*

HULST (VANDER) [1]. Ces jours derniers est décédé l'un des plus vieux peintres de Belgique, M. Jean-Baptiste Vander Hulst. Il laisse la réputation d'un artiste de mérite; il était grand ami du ci-devant roi des Pays-Bas, Guillaume II, qui lui témoigna toujours beaucoup de considération et d'affection. Un portrait de ce souverain, peint par notre compatriote, se trouve dans le Cabinet de l'empereur du Japon.

Vander Hulst est né à Louvain le 2 mars 1790. Son talent fut précoce. A l'Académie de sa ville natale, il remporta tous les prix. Les richesses artistiques l'attirèrent à Paris en 1819 et, à partir de cette époque, un grand espoir se fonda sur lui. Le duc d'Arenberg lui confia l'exécution de nombreux portraits de famille. En 1825, il se rendit à Rome, où il travailla activement pendant deux années. A son retour, il fut nommé peintre ordinaire de Guillaume Ier, qu'il suivit à La Haye en 1830; il y resta jusqu'à la mort de Guillaume II. Le roi suivait ses conseils pour les acquisitions destinées à son Cabinet. Il fut chargé des négociations en vue de l'achat des Cabinets du maréchal Soult.

Ces négociations n'aboutirent pas à cause des exigences exagérées des propriétaires.

Une coterie jalouse se déclara contre un roi qui tenait en si particulière

---

(1) *De Eendracht,* revue bi-mensuelle d'art et de sciences. Gand, 1863.

estime un belge catholique, et cependant Vander Hulst refusa toutes les distinctions qui lui furent offertes par le souverain, à la mort duquel, sa santé étant menacée dans le nord des Pays-Bas, il revint en Belgique.

Vander Hulst excella dans la peinture du portrait. On trouve ses œuvres dans les Cabinets des souverains et hauts personnages en Hollande. Il y a de lui, dans l'église de Wandergem, près de Gorcum, une belle peinture, *La Naissance du Christ.* Dans l'église Saint-Jacob, à Louvain, se trouve aussi une de ses toiles. A Bruxelles et ailleurs, beaucoup de gens haut placés possèdent des portraits de Vander Hulst.

JAQUET (Pierre), statuaire, mort à Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles) le 29 novembre 1899, à l'âge de 71 ans, après une courte maladie. Il était le frère et le collaborateur de Jos. Jaquet.

Il est l'auteur du monument de Wiertz, place de la Couronne, à Ixelles (Bruxelles).

KEYMEULEN (Émile), époux Herssens, artiste peintre, mort à Laeken en 1882, à l'âge de 45 ans.

LEEMPUTTEN (Frans VAN), né à Werchter (Brabant) le 29 décembre 1850.

Dans la Bruyère limbourgeoise. — Tardive à naître dans toutes les écoles, la notion du vrai, dégagée de conventions importunes, fut particulièrement lente à se traduire dans l'école belge du paysage. Déjà l'Angleterre, la France avaient dès longtemps accompli l'évolution, point initial de tant de chefs-d'œuvre, que nous la voyons, toujours, sacrifiant aux règles de la plus étroite routine, ne s'inspirer de la nature que pour la revêtir d'un vêtement d'emprunt. Phénomène, du reste, explicable. Tenu longtemps pour un genre inférieur, le paysage faisait, en quelque sorte, à ses représentants l'obligation de délaisser le vrai pour courir après l'héroïque. Seuls dignes du pinceau, dignes aussi de l'attention de la foule, étaient réputés les sites montueux. C'était le temps où l'humble jardinet réclamait son lac et sa montagne. Le paysage n'était jugé grand qu'à la condition d'avoir ses roches et ses chutes d'eau. Ainsi le voulait le programme.

A peine faut-il rappeler qu'en Hollande, au XVIIe siècle, le plus grand des maîtres du paysage, Ruysdaël, se voyait contraint de peindre des cascades de Norvège, réelles ou imaginées, — on ne sait au juste, — faute de trouver le placement de ses merveilleuses interprétations des sites de son pays. Ce qui d'ailleurs ne l'empêcha pas de finir ses jours à l'hospice. Guère meilleur était le sort de ses émules, Hobbema, A. Vander Neer, Hercule Seghers.

De tous la réhabilitation appartenait au XIXe siècle. Il était révolu plus d'à moitié quand se révéla à quelques natures d'élite la poésie des vastes horizons et des marais argentés de cette terre d'alluvion, ingrate et parcimo-

nieuse, dénommée la Campine. Certaines localités du nord de la province d'Anvers et du Limbourg, Genck, notamment, allaient devenir de véritables colonies d'artistes. Frans Van Leemputten, né en 1850, dans les milieux agrestes, devait aller comme d'instinct à cette nature. Tel l'oiseau aquatique à son élément.

Lui-même l'a dit quelque part : « Millet et Breton ont prouvé qu'une simple fille des champs peut avoir, pour l'art, autant de valeur qu'une reine. Lorsqu'on oublie le citadin, on voit grandir l'homme des champs. J'ai souvenir qu'en un coin perdu, là-bas, bien loin, entre Holmen et Baelen, une scène que d'aucuns trouveront peut-être banale, m'a pourtant vivement ému. Au détour d'un chemin pittoresque et solitaire, de jeunes fiancés construisaient, actifs et affairés, le nid de leur futur bonheur, leur palais, c'est-à-dire une hutte en clayonnage! Ces enfants de la nature manifestaient tant d'ardeur en cette besogne que c'est à peine si, à l'occasion, ils songeaient à échanger gauchement un baiser furtif! Oui, je le répète, j'aime le paysan de la Campine, parce que j'ai appris à l'aimer... [1] ».

Le tableau *Dans la Bruyère limbourgeoise* est caractéristique de son époque autant que de son auteur. N'était-ce pas à un fils des champs, à un peintre de race brabançonne, qu'il appartenait d'environner de poésie une scène banale pour l'indifférent, que soudain son pinceau ému aura empreinte du charme des choses profondément aimées?

C'est l'heure où la diligente fermière, ayant conduit son troupeau brouter l'herbe rare poussée parmi les genêts, s'apprête à reprendre, sans lever les yeux de son tricot, le chemin de la ferme. Le chien attentif épie le signal du départ. Dans un moment, il aura rassemblé ses pécores; la vision se sera évanouie. Elle aura survécu dans le cœur de l'artiste et son habile pinceau en aura perpétué la magie.

A. Seemann, à Leipzig : *Meister der Farbe*. — H. Laurens, *L'Art et la Couleur; Les Maîtres contemporains*.

LEGENDRE (Léonce), mort le 10 juillet 1893, à l'âge de 63 ans. Il était directeur de l'Académie de Tournai.

LEYS (H.) et **DE BRAEKELEER (H.)** [2].

Henri Leys. — Né en 1815 et mort en 1869, Leys apparaît tout d'abord comme un archaïsant. Il le voulut du reste ainsi, et ce n'est pas la moindre bizarre des choses d'avoir à le ranger, presque en dépit de lui-même, parmi les précurseurs.

Chez lui, comme chez les anciens, l'éducation compte juste assez pour servir de stimulant à l'effort personnel. Effort immense, que ne saisirent dans

---

(1) E.-L. de Taye, *Les Artistes belges et contemporains*.

(2) Extrait de *L'Art flamand et hollandais* (1905).

sa portée intégrale que ceux dont la culture s'appariait à la sienne. Nous n'affirmerions même point que si la Belgique multiplia pour lui les témoignages d'admiration, elle fut des premières à proclamer toute sa valeur.

Non, pourtant, qu'à l'exemple d'un nombre trop vaste de ses confrères, Leys ait été, à aucun moment, un incompris ou, plus justement, un méconnu, triomphant à la longue seulement de l'indifférence d'un public banal et routinier; le prétendre, serait injuste.

Par caractère ni par tempérament, Leys ne fut un lutteur. En revanche il apparaît comme un révolté. En délicatesse avec l'académie comme avec l'académisme, il s'entendit reprocher à foison d'avoir fait de médiocres études, de devoir plus à l'instinct qu'au savoir méthodiquement acquis. Il put s'en consoler, n'ayant connu, à tout prendre, que le succès; bien mieux, ayant su le mériter. Et l'école belge, du XIXe siècle, tout compte fait, lui a dû un lustre plus durable qu'à aucun de ses représentants les plus encensés.

Personnalité complexe, au reste, où se combinent et tour à tour se montrent, sous des formes diverses bien qu'avec une absolue bonne foi, toujours, la poursuite de la vérité et l'amour de la tradition. Ce qui autorisa le fameux critique allemand, Louis Pfau, à dire : « Leys n'est, au fond, qu'un réaliste de renaissance ».

L'idéal du maître anversois est, en realité, très à part de celui de quantité de peintres amoureux, comme lui, d'époques disparues, soucieux du « bric-à-brac qui n'est pas l'histoire, et du costume qui n'est pas l'homme », selon l'expression fort juste de Paul Mantz. Lechevalier-Chevigard évoquera le XVIe siècle, Willems le XVIIe, avec un talent d'ailleurs inconteste; leurs personnages, il faut le dire, vivent d'une vie factice. Ils n'appartiennent pas plus à leur temps qu'au nôtre. Leys, lui, aime sans doute à revêtir ses personnages des costumes du passé, mais jamais, sous son pinceau, l'accessoire ne prime le principal. Archéologue, il l'est et le demeurera sans verser jamais dans le pédantisme. L'homme, pour lui, est l'homme, n'importe son accoutrement, et si soucieux que soit le maître du caractère des époques, c'est d'abord à la nature qu'il emprunte ses impressions.

Les milieux où s'accomplissent les scènes retracées par son pinceau ne sont point imaginés. Ce n'est pas, comme on l'a dit, dans les vieilles chroniques, dans les estampes, dans les anciens tableaux qu'il puise ses types, ses gestes, ses attitudes. Avant tout la réalité l'inspire; c'est à elle, comme d'instinct, que vont ses préférences.

L'affirmation peut sembler contradictoire; elle est à peine compréhensible à défaut de souvenirs allant au delà d'un demi-siècle. Il convient pour juger notre artiste de faire la part des impressions que subit sa jeunesse, de faire appel aux circonstances qui environnèrent ses débuts. Il sera frappant alors, et quelles que puissent être les influences ultérieures, qu'avant tout Leys doit ce qu'il est au lieu natal. Anvers lui procure ses sources d'inspiration et guide sa pensée.

Passons sur ses premières étapes dans la carrière artistique. Très jeune, il grave des images de piété pour la boutique de son père, imprimeur en taille-

douce. Ce n'est pas, précisément, sous cette forme que se révèle une vocation. L'intérêt des susdites vignettes est tout entier dans la signature de leur auteur.

Comme peintre, le jeune Leys ne s'isola pas de ses contemporains adonnés au petit genre. On constata d'abord ses qualités de coloriste.

Débutant fort jeune, du reste, il eut fort jeune, aussi, de la notoriété. A 25 ans, sa réputation était faite, non seulement en Belgique, mais à l'étranger! On voyait ses œuvres dans les galeries fameuses : celles du prince Gertschakeff, à Saint-Pétersbourg; de MM. Jacobson, à Rotterdam; Van den Schrick, à Louvain; De Koninck, à Gand.

A la suite de son maître et beau-frère, Ferdinand de Braekeleer, il s'essaie à la peinture historique, d'ailleurs dans des proportions assez modestes. Comme de la plupart des artistes de l'école d'Anvers du temps, Delacroix est son dieu. Le romantisme avec ses outrances le compte parmi ses fervents. Il est à Paris à l'heure des grands combats.

L'année même où Wappers signait sa *Journée de la Révolution*, De Keyser, la *Bataille des Éperons d'or*, Gallait, le *Tasse en prison*, Leys envoyait à l'Exposition de Bruxelles le *Massacre des Magistrats de Louvain*. Il obtenait, dès lors, les honneurs de la gravure et vingt pages de texte dans le *Compte rendu* d'Alvin. L'éloge n'est pas exempt de réserve mais, en somme, très honorable pour un jeune homme de 21 ans.

« A quelque distance, c'est une harmonie parfaite, avec une vigueur de ton incroyable; si l'on s'approche, c'est une multitude de figures d'aspect varié, d'expressions étranges; c'est encore un ensemble de maisons gothiques, dont toutes les fenêtres sont bourrées de spectateurs animés, entourant une place où s'agite une foule sans nom, le tout éclairé par un jour dont il est impossible de se rendre compte, jetant ici des gerbes de feu, tandis qu'il porte une lumière tout aussi brillante à l'opposite... Que de talent dans ce jeune pinceau! Que d'avenir dans cette tête, s'il voulait se laisser guider par le raisonnement, si elle pouvait s'astreindre à de sérieuses études! »

L'*Artiste*, journal du progrès, où avait paru, dès l'année précédente, un portrait de Leys, lithographié par Baugniet, dans un long article consacré au jeune peintre, le compare à Rembrandt. Excusez du peu!

Laissant de côté les louanges accordées au coloriste, il est, dans cet article, un passage à retenir, et que voici : « Devant sa toile on se croirait reculé de plusieurs siècles, car ce sont bien là les vues de cette époque; rien ne manque au type de cette architecture si riche en détails de style gothique; M. Leys reproduit avec un bonheur et une fidélité admirables toute la finesse de ces ornements si élégants et si légers. Les costumes, les poses et jusqu'au type des têtes sont on ne peut mieux compris. Qu'on place les têtes devant d'anciens portraits de cette époque et on sera frappé de la ressemblance ». Leys donc, malgré ses élans juvéniles, se montrait soucieux de l'esprit des époques évoquées par son imagination.

Revues aujourd'hui, les œuvres de cette période n'impressionnent que secondairement, même par leur prétendue valeur archéologique. Sous ce

rapport, autant que sous d'autres, il restait surement à l'artiste beaucoup à apprendre, et plus encore à oublier.

Médaillé au Salon de 1836 comme *peintre d'histoire,* il eut la sagesse de délaisser le moyen âge pour aborder le XVIIe siècle. Ce n'était pas encore la nature exempte de convention : c'était au moins un acheminement vers son étude plus directe. Pour le peintre, l'évolution allait devenir le point de départ de succès justifiés.

La supériorité de Leys résidait moins dans sa faculté de coloriste que dans un sens très délicat de l'harmonie, non pas seulement dans la gamme des tonalités, mais dans la ligne même. La préoccupation du « sujet » poussée si loin par ses contemporains et qui, à certains égards, fut la sienne, avait pour conséquence d'affiner le sens de l'observation. Le pinceau pouvait manquer de saveur, la main de toute la légèreté désirable, la mise en page était chez Leys d'habileté peu commune. Le choix du modèle, surtout, était toujours heureux, et si ses créations pouvaient laisser prise à la critique sous nombre de rapports, elles échappaient à la trivialité. Beaucoup d'œuvres de sa première manière sont néanmoins d'incontestable faiblesse, si habile qu'en puisse être l'agencement. Bien que recherchées, dès cette époque, par les grands marchands, Nieuwenhuys, Couteaux, etc., ses peintures exposées en 1842, *L'Hôtellerie* et *La Cour du Cabaret,* furent signalées par la critique avec de formelles réserves... « Quand on a le talent de M. Leys, écrivait en dernière analyse Charles Robin, on peut se dérouter ; se perdre, jamais ! » C'était faire preuve de clairvoyance. Le Salon de 1845, en effet, réservait au jeune artiste une revanche nécessaire et un des succès les plus légitimes qu'il connut dans sa carrière.

Le moment d'ailleurs était propice. Si la formule romantique gardait des partisans, visiblement elle perdait de son autorité dans les milieux où se créent les réputations. Les palettes se modéraient. Seul, l'éclat de la couleur ne suffirait plus à entraîner le public. Le tableau exposé par Leys, *Le Rétablissement du culte dans l'église de Notre-Dame à Anvers,* apparaissait comme une exhortation au calme, à l'observation réfléchie de la nature.

Chargé par le Gouvernement d'exécuter une toile pour son Musée, de création récente, Leys s'abstient d'entrer en lutte avec ses aînés par les dimensions de sa toile ou par la nature de son sujet. Sa donnée, ingénieusement choisie, tout ensemble historique et anecdotique, lui procure l'occasion de mettre à profit les ressources, déjà très amples, de son savoir d'archéologue, celles, plus amples encore, de son talent de physionomiste, enfin, de son habileté de mise en scène.

Y songea-t-il du tout? Nous l'ignorons ; mais succédant à l'*Abdication de Charles-Quint,* de Gallait, son *Prêche* ressemble fort à une critique de cette page fameuse dans l'histoire de notre art national.

Le hasard qui se plaît à ces rapprochements, met face à face aujourd'hui, au Musée de Bruxelles, les deux productions. Il en fait ressortir des similitudes peut-être inhérentes à l'époque, mais, surtout, accuse les contrastes. Quoi de plus dissemblable, en effet, que le fastueux étalage de parures,

l'exhibition de beaux hommes et de belles dames réunis pour le plus grand plaisir des yeux, quelque chose comme une scène de théâtre ordonnée par un habile régisseur, et la sobriété, tout au moins relative, dont Leys environne son épisode?

Certes, pas plus que son confrère, il n'a échappé à l'apprêt d'une solennité de commande et quelque peu conventionnelle. Sa disposition des groupes, son architecture même relèvent de la formule consacrée. Pourtant son individualité triomphe dans le choix des types, comme dans la vérité d'aspect. Sans admettre avec M. Fétis que le spectateur puisse croire à « la réalité d'une scène flamande du XVIe siècle », — nous n'aurons cela que plus tard, — il est certain que les personnages ne sont point des comparses. Beaucoup sont d'ailleurs des portraits : Leys lui-même appuyé aux fonts baptismaux, le peintre Ed. Du Jardin, le musicien Joseph Grégoir, etc., mais Leys les a choisis avec discernement et parfaitement adaptés à sa scène. Ils ne sont pas là pour faire nombre; ils vivent, ils écoutent et pensent, comme le prédicateur lui-même est en communion parfaite avec son auditoire.

L'œuvre ne sera, du reste, qu'une préface. On n'y peut voir ni la déduction logique d'une étude longuement poursuivie, moins encore l'annonce des œuvres qui, directement, vont la suivre. Et si l'on a pu, avec quelque raison, représenter cette page comme inaugurant la seconde manière du peintre, la phase sera de courte durée.

Nous n'en voulons pour preuve que des morceaux datés de 1845 même, *L'Intérieur*, du Musée de Lierre, morceau de premier ordre, du reste, et même des peintures datées de 1848 et de 1849 : *La Leçon de chant, Le Tambour, La Galerie de tableaux,* où le peintre voue très nettement encore ses préférences aux maîtres hollandais du XVIIe siècle : Ostade, Metzu, Pieter de Hooch, Rembrandt lui-même.

Cette phase, une des plus brillantes de la carrière de Leys, a pour point culminant l'exposition de 1851, où le maître n'hésite pas à mettre directement en scène l'auteur de la *Ronde de nuit.* Le *Bourgmestre Six chez Rembrandt* est non seulement l'œuvre principale de cette période, mais un de ses plus admirables échantillons.

Madou (dont une figure délicieuse de Leys, *Le Joueur de guitare,* ornait l'atelier) avait déjà, dans les *Scènes de la vie des peintres,* essayé de faire revivre la physionomie des époques par celle des maîtres qui les ont illustrées. Rembrandt occupe là sa place, et c'est encore son atelier que reconstitue pour nous l'habile dessinateur. De même, dans une peinture charmante, Robert-Fleury a représenté le peintre à son chevalet, faisant le portrait de sa mère.

Leys, en pénétrant, à la suite du bourgmestre Six, dans les mystères du laboratoire où les rayons du soleil se condensent en or liquide, a voulu, dirait-on, dérober au grand coloriste une partie de ses secrets. S'il y a réussi, on peut dire qu'il a de plus, et avec un rare bonheur, fait revivre le Rembrandt jeune, choyé, chef reconnu des peintres de son pays.

Le bourgmestre Six, homme de bonne compagnie et fin connaisseur, a pris

place dans un fauteuil pour considérer l'œuvre en cours, son portrait, peut-être. Comme un prince, il reste couvert. La foule élégante et désœuvrée, répandue dans la pièce, s'intéresse aux mille curiosités qui la décorent et dont le peintre fait les accessoires de ses tableaux et de ses eaux-fortes. Tout cela est habilement amené, sans prétention, venu à souhait. Si l'on ajoute la combinaison savante de la lumière, dans cet atelier du plus lumineux des coloristes, on obtient une œuvre de réussite exceptionnelle que Leys lui-même comptait parmi ses meilleures, si l'on en croit un article du *Journal des beaux-arts,* de 1880.

Que cela soit ou non, il est certain qu'à tous les points de vue le morceau affirme non seulement les aptitudes d'un grand coloriste, mais celles d'un compositeur de premier ordre faisant, pour l'effet général, songer à Isabey ou Robert-Fleury. Et ce fut un maître français, Mouilleron, qui fit de l'œuvre une de ses plus importantes lithographies.

Il y avait de moindres affinités de coloriste entre Leys et Rubens qu'entre Leys et Rembrandt. N'échappant pas, d'ailleurs, à la tendance assez générale au brun, à la « sauce », si l'on préfère, très en vogue alors, il usa du bitume jusqu'à l'abus et compromit la durée de plus d'une de ses toiles.

Dans le tableau appartenant au Musée d'Anvers, *La Fête donnée à Rubens par le Serment des Arquebusiers,* on ne devine plus que partiellement l'éclat de la première heure. Il semble que, de toute manière, Rubens ait moins heureusement inspiré notre peintre que le mystérieux coloriste hollandais. Leys aimait alors les oppositions puissantes; Rembrandt, surtout, devait le séduire.

Conçus dans sa gamme dorée, *Le Message, L'Aumône* et principalement *Le Modèle,* œuvres moins compliquées, achevèrent de placer leur auteur au premier rang des peintres de l'Europe. Le nom de Rembrandt passa sous la plume de tous les critiques.

Leys, comme beaucoup de ses confrères, ne voyait pas avec déplaisir ses œuvres prendre l'aspect de peintures anciennes. Rembrandt le hanta pour le moins autant que Pierre de Hooch sans la conception de certains intérieurs où la lumière est parcimonieusement ménagée. Le *Modèle* — l'atelier de P. de Hooch — appartient à ceux-là. C'est une page délicieuse, et quant à l'*Aumône,* les iconophiles y retrouvent, en quelque sorte textuellement reprises, l'idée et la composition d'une eau-forte de Rembrandt. De part et d'autre, des mendiants appuyés à une porte, le corps penché vers l'intérieur, reçoivent l'obole que leur tend une jeune femme.

Arrivé jeune à une situation exceptionnelle parmi les artistes : membre de l'Académie de Belgique à 30 ans; officier de l'Ordre de Léopold à 36; voyant les marchands et les amateurs se disputer ses œuvres, Leys, pouvait-on croire, avait définitivement trouvé sa voie, ou, pour parler plus justement, fixé ses préférences. Quelle préoccupation soudaine vint le troubler dans sa recherche? Nous ne savons, mais, chose non prévue et non préparée, il va se transformer de la plus radicale façon, rompre avec des habitudes longuement acquises, brûler ce que, jusqu'alors, il a adoré : dire

adieu aux jours concentrés, aux intérieurs environnés de mystère et même aux éléments de ses compositions. « Jamais, a pu dire M. Rooses, dans le monde artistique moderne, une évolution aussi radicale que la sienne ne s'accomplit ».

Que s'était-il passé? Nous n'avons pas la prétention de le savoir, mais le devinons un peu.

Au moment même où paraissaient au Salon les pages délicieuses que nous venons de signaler, les vieilles traditions, déjà fortement ébranlées par les assauts du réalisme, recevaient une atteinte nouvelle par l'apparition, en Belgique même, des premières œuvres de presque toute la nouvelle école française.

Leys n'avait pas fort à se soucier de cela. Son genre le mettait aux antipodes des tendances si bruyamment affirmées par une partie de la presse. Pourtant, il faut le reconnaître, il lui restait un pas décisif à faire dans la direction de la nature.

Le fit-il d'instinct ou autrement? Nous penchons pour la première hypothèse. La précieuse série d'études des vieux quartiers d'Anvers que le Musée a pu conquérir à la vente de l'atelier du grand artiste, démontre souverainement ses affinités avec ceux que l'on nommait dérisoirement les « réalistes ». Certain portefeuille, mis aux enchères dans son immeuble, en 1893, contenait tout un ensemble d'eaux-fortes originales de Millet et de photographies d'après les œuvres de ce grand peintre. C'est un indice de quelque valeur. Sans trop d'effort, Leys pouvait, toujours fidèle à ses convictions, fidèle à son amour des choses lointaines, se rapprocher de la nature.

Le poétique milieu où s'écoula son enfance, Anvers, avec son enceinte espagnole, ses portes monumentales, ses ponts et ses fossés, peints déjà par le vieux Breughel, ses dédales de ruelles où pénètre à peine le jour, ses maisons aux façades de bois, sa merveilleuse Halle à la viande, déjà vue par Dürer en 1520; le Poids public, la Maison des Osterlins, bâtie par C. Floris, le vénérable héritage des siècles dont, vers la fin de sa carrière, le grand peintre déplorait la destruction, tout cela allait soudain prendre pour lui une vie nouvelle.

L'intervalle qui s'écoule entre les Salons de 1851 et de 1854 serait témoin de cette transformation, favorisée d'ailleurs par une circonstance importante, un voyage artistique en Allemagne.

Non content d'étudier les œuvres des Cranach, des Dürer, des Holbein, des Lucidel, des Grünewald, ce fut dans leur milieu propre, en contact avec leurs modèles en quelque sorte, que Leys put pénétrer le secret de leur grandeur. Il revint à Anvers en homme transformé.

Dans son orientation nouvelle, ce ne serait point par le plaisir des yeux seulement qu'il mériterait les suffrages. Par le XVIe siècle, un nouveau champ d'observation s'ouvrait à lui. Non seulement Anvers, mais ses habitants lui rediraient le passé de la ville natale. La *Promenade hors des murs* garde peut-être quelque similitude avec Nuremberg; c'est sur les remparts d'Anvers,

en réalité, que se passe la scène. Par le *Frans Floris,* par le *Nouvel An en Flandre,* par les *Femmes catholiques,* le passé anversois se dévoile et se reconstitue comme par la baguette d'un enchanteur.

« Ce n'est pas un imitateur, c'est un semblable », put dire la critique française à l'apparition de ces pages délicieuses. Il avait suffi à Leys pour se souvenir, de regarder autour de lui. Ces femmes qui, dévotement, offrent un cierge à quelque saint vénéré pour obtenir la guérison de l'enfant malade, n'est-ce pas là un spectacle quotidien dans nos villes? Souffrir, prier, espérer, cela est de tous les temps. « Toute peinture rétrospective où l'artiste n'a pas compromis son cœur, disait avec raison Charles Blanc, aura l'air d'une scène jouée par des comédiens ».

Le *Nouvel An en Flandre,* où, par la neige, les enfants, dès le réveil, leurs souhaits apportés aux grands-parents, reviennent en triomphe, chargés des traditionnelles friandises, n'est-ce pas là, encore, un simple souvenir?

Ce fut à l'Exposition universelle de Paris, en 1855, que vinrent au grand coloriste anversois les plus précieux suffrages.

Pour la première fois les peintres de toutes nations se trouvaient réunis. L'Exposition de 1851, à Londres, n'avait groupé que les sculpteurs. D'accord unanime, l'école belge fut classée aux premiers rangs de l'art mondial, chose d'autant plus significative qu'il n'y avait là aucun de ses représentants consacrés. Une des rares médailles d'honneur réservées à la peinture fut attribuée à Leys.

Il peut sembler tout simple, aujourd'hui, d'enregistrer le succès des *Trentaines de Berthal de Haze,* de la *Promenade hors des murs* (que le duc de Brabant, aujourd'hui le roi des Belges, avait tenu à posséder), du *Nouvel An en Flandre,* œuvre également digne d'admiration. Il y a cinquante ans, le fait de donner une médaille d'honneur à un « peintre de genre » était comme un manquement au protocole, une atteinte portée au prestige du « grand art », c'est-à-dire de l'art en grand. C'était d'ailleurs un coup droit porté à la routine.

Reçu en triomphateur dans sa ville natale, honoré par elle d'une couronne de lauriers d'or, qu'il accepta modestement en disant que tous ses confrères avaient mérité de la partager avec lui, Leys connut des milieux où son succès ne fut accueilli qu'avec un peu de contrainte. L'école belge, la vraie, l'officielle, en un mot, s'était abstenue de participer à l'Exposition; elle saurait prendre sa revanche! Et telle était chez nous la force de l'habitude que De Groux, signalé comme un artiste de premier ordre par la critique française, se voyait encore, au Salon de 1857, absolument vilipendé par une partie de la presse belge, pour ne trouver grâce qu'à l'apparition de son *Junius* et de la *Mort de Charles-Quint,* œuvres que leurs sujets et leurs dimensions surtout élevaient à la hauteur des respects officiels.

D'autres succès attendaient Leys aux Expositions universelles de Londres en 1862, de Paris en 1867, bien que, dans la première, organisée cette fois par la direction des Beaux-Arts, se trouvât rassemblé presque l'ensemble des œuvres de Gallait, depuis le *Tasse en prison.* Leys, il faut le dire, n'avait

plus rien à apprendre au public sur ses hautes facultés; l'admiration, cette fois, ne s'accompagnait plus de surprise. Maintenir ses positions était beaucoup en l'occurrence.

Le *Nouvel An en Flandre,* si modestes que fussent ses dimensions, avait été comme le prélude d'une entreprise de grande envergure, destinée à marquer d'une façon exceptionnelle dans l'œuvre de son auteur. Il s'agit de l'ensemble des peintures décoratives créé par Leys pour servir de décoration à la salle à manger de sa belle demeure : *Une Fête de Noël au XVIe siècle.*

Par la neige couvrant les vieux ponts, sous lesquels, comme au temps de Breughel, les patineurs vont et viennent sur la glace des fossés, promeneurs jeunes et vieux prennent le chemin de la ville. Nous assistons à l'arrivée des convives dans la maison où les attend un accueil empreint de cordialité patriarcale et le festin dont les *apprêts* ont procuré à Bracquemont le motif d'une de ses plus magistrales eaux-fortes.

Leys a prodigué dans ces peintures toutes les ressources de son admirable talent. Sans parler de la restitution du XVIe siècle, non pas seulement dans sa physionomie, mais, en quelque sorte, dans son âme, le peintre a donné à sa composition la grandeur de style, la sobriété que réclame la fresque, en même temps que la liberté de facture et l'harmonie nécessaires au charme d'un tableau.

Créant pour lui-même et pour sa descendance, il entend laisser à ceux qui le suivront, avec sa propre image et celle des siens, le reflet de sa vie, avec « charge expresse », pour emprunter le langage d'un poète du XVIe siècle :

De les contregarder et se ressouvenir
Du vertueux chemin qu'il a voulu tenir.

Le grand artiste avait compté sans les nécessités urbaines, sans les besoins d'une circulation intense dans les grandes voies de communication se dirigeant vers la gare.

Cette maison où résida et finit ses jours un des plus fameux enfants d'Anvers, à laquelle s'attachaient tant de précieux souvenirs que les guides signalaient aux voyageurs avec celles de Rubens et de Jordaens, n'a pas survécu un quart de siècle à son créateur !

Un moment même, on put craindre que les admirables peintures dont il s'était plu à la décorer fussent perdues pour l'histoire. Habilement détachées du mur, par bonheur, elles décorent aujourd'hui un des salons de l'Hôtel de ville. Nulle part, peut-on dire, le peintre ne s'est montré plus digne de son renom.

A force de s'identifier avec le XVIe siècle; de pénétrer dans son histoire, dans ses mœurs; de refaire sa physionomie, Leys en était venu par un phénomène d'autosuggestion à s'assimiler son idéal artistique. Ce fut une méprise.

Si, dans les créations de la dernière manière du maître, la concentration de la lumière a fait place à une diffusion plus généreuse des masses éclairées,

le pinceau, en revanche, s'applique à cerner les contours au détriment du relief. On ne vit pas sans inquiétude s'accuser cette tendance dans la *Publication de l'édit de Charles-Quint instituant l'inquisition dans les Pays-Bas* et dans le *Conventicule de l'allée du Pélican,* exposés l'un et l'autre, à Anvers, en 1861.

« M. Leys a un peu perdu de vue de l'art des sacrifices », écrit M. Paul Mantz, appréciant ces œuvres. Mais l'artiste, à ce moment, était tout entier aux études préliminaires du grand travail décoratif dont il venait d'être chargé pour l'Hôtel de ville d'Anvers. Les modèles réduits de ces grandioses peintures murales firent partie de son contingent à l'Exposition universelle de 1867. Ils furent, pour leur auteur, l'occasion d'un nouveau triomphe. Une des quatre grandes médailles d'honneur lui échut, cette fois encore.

« M. Leys a la clarté et la vigueur des anciens maîtres », écrit à cette occasion M. Marius Chaumelin. « La touche ferme et nourrie modèle les objets avec une précision et une solidité extrêmes; la couleur est riche et transparente, d'une harmonie merveilleuse. Si parfois ses figures ne sont pas suffisamment enveloppées d'air, si ses derniers plans ne fuient pas assez, c'est que, à l'inverse des peintres médiocres qui abusent des teintes neutres et des tons brisés pour obtenir plus facilement la perspective aérienne, il n'accuse la différence des plans que par la justesse du ton local et la finesse des nuances : méthode hardie, entièrement conforme à la nature, mais qui, pour donner des résultats satisfaisants, ne souffre pas la moindre défaillance chez celui qui l'emploie ».

Rien de plus juste. D'ailleurs, moins soucieux de donner à ses peintures l'aspect de tableaux que de tapisseries, Leys avait fait un pas résolu dans les voies de l'archaïsme. Sans aller jusqu'à la confusion habituelle des groupes dans les tentures de la période bourguignonne, il crut devoir placer très haut son point de vue, subordonner l'effet général à la juxtaposition des nuances. Non dépourvue de raison, cette manière d'envisager les choses était pourtant nouvelle. Une peinture murale n'est pas, en fait, appelée à produire l'illusion d'une fenêtre ouverte sur l'extérieur; elle entraîne donc le peintre à des sacrifices, là surtout où le recul, comme c'est le cas à Anvers, n'est pas considérable. Le peintre se rendit compte de tout cela, et l'on peut dire qu'il est arrivé à un maximum d'effet par des moyens d'une noble simplicité. On peut lui reprocher, en revanche, d'avoir, en délaissant quelque peu ses préférences pour le grand style de Dürer, adopté plutôt la forme gauche, la ligne anguleuse de Cranach. Il nous paraît certain que Leys avait rêvé, pour la décoration picturale de la pièce qui porte aujourd'hui son nom à l'Hôtel de ville d'Anvers, et plus d'espace et plus d'élévation. Les défauts qui, dans ses fresques, se mêlent à des beautés d'ordre supérieur, et tout spécialement la déformation amenée par une ligne d'horizon trop haute, se fussent certainement atténués par l'éloignement. L'observation s'applique moins aux panneaux en hauteur : *La Joyeuse Entrée du jeune Charles d'Autriche* et *La Duchesse de Parme remettant les clefs de la ville aux magistrats d'Anvers en temps de troubles,* qu'aux autres, où la composition se développe horizontalement.

Envisagées dans leur ensemble, les fresques de Leys ne donnent pas seulement l'expression la plus complète des aptitudes de leur auteur, on peut dire qu'elles ont doté la Belgique d'une des plus puissantes manifestations d'art qu'ait vu se produire le XIXe siècle dans nos provinces et même en Europe.

Le peintre ne vécut pas assez pour mettre la dernière main à sa grande œuvre. A quelques détails près, celle-ci, toutefois, est entièrement de sa main. Elle domine et couronne sa carrière et, à coup sûr, légitime, devant la postérité, les honneurs qui furent son partage.

Leys était, au moment de sa mort, en pourparlers avec la ville de Bruxelles pour la décoration de l'Hôtel de ville de la capitale. « Moins heureuse que la ville d'Anvers », disait à ses funérailles le premier magistrat de Bruxelles, M. Jules Anspach, « la capitale voit s'anéantir les promesses du grand peintre, et c'est au milieu des premières études du travail qu'il avait accepté, qu'une mort prématurée l'arrache à ses pinceaux ».

De ces études nous ne savons rien ; nous ignorons de même quels travaux il projetait au moment de sa disparition. On envisage comme la dernière de ses créations l'*Atelier de Frans Floris,* appartenant au Musée de Bruxelles. Cette peinture est datée de 1868, comme l'est également la *Marguerite de Parme,* morceau admirable appartenant au même Musée.

La voie suivie par Leys accuse plus d'un tournant. La postérité n'attachera sans doute qu'une importance relative à la portée archéologique de ses restitutions, et cela nonobstant leur incontestable valeur. Depuis sa disparition, la photographie a multiplié pour nous la plupart des recueils originaux, comme la plupart des peintures des époques auxquelles le peintre voua ses préférences.

La valeur d'un artiste ne gît que bien partiellement dans son habileté technique, elle ressort de sa conception plus ou moins élevée de la nature. Chez Leys, dans sa dernière manière, cette conception triomphe de la forme même dont il la revêt. Il a eu ce qu'on peut appeler l'intuition des époques. L'homme qu'il met en scène n'est pas un vain simulacre, c'est l'être agissant et pensant reconstitué par son génie, comme il reconstitue son milieu. L'*Institution de la Toison d'or,* appartenant au roi, retrouve à Anvers tout le succès de sa première apparition. Aujourd'hui, comme à l'Exposition universelle de 1867, c'est un chef-d'œuvre, le morceau capital des toiles réunies en ce moment au Musée d'Anvers.

En faisant revivre pour nous le XVIe siècle, Leys a fait non seulement œuvre de grand peintre, il a fait aussi œuvre de patriote. Il a initié le Belge à une période de ses annales qu'à peine un petit nombre de savants dégage, pour lui, de la poussière des archives. Il nous fait pénétrer dans la vie populaire avec l'âme du Flamand et comble, en quelque sorte, une lacune de l'art national. Presque seuls, parmi les peintres du XVIe siècle, Quentin Metsys et Pierre Breughel ont songé à traduire, avec quelque sincérité, la physionomie de leur temps. Leys, donc, est un peintre d'histoire au sens vrai du mot.

S'il n'a pas, à proprement parler, fait école, — et c'est là encore une supériorité, — ses principes, et ceci l'élève davantage parmi les maîtres, ont concouru d'une manière flagrante à l'évolution moderne. Il a aidé avec une rare puissance à la ruine de l'art poncif. Et de quelque façon qu'il s'apparente aux maîtres du passé, la postérité lui assignera un rang illustre parmi ceux de son temps.

Si quelques peintres aspirèrent à se signaler dans les voies ouvertes par Leys, ce n'est point en ligne directe que se fit sentir l'influence du maître. Alma Tadema et Georges von Rosen, ses élèves, ou plus justement les confidents de sa pensée, ont eu le mérite de faire à leur individualité la part nécessaire. Pour Jos. Lies, s'il vécut dans l'immédiate proximité de l'auteur des *Trentaines de Berthal de Haze,* nous n'hésitons pas à croire que les œuvres les plus intéressantes de ce remarquable artiste sont précisément celles où se traduit le moins l'exemple de son illustre confrère. On possède de Lies certains paysages avec figures, notamment le *Mauvais Riche,* la *Vesprée,* morceaux délicieux où l'influence de Leys est peu apparente.

Il y a un quart de siècle, le *Journal des Beaux-Arts* pouvait écrire, déjà : « à l'heure présente, il y a encore quelques Leysistes, mais sans conséquence ». Leys ne fut pas, à proprement parler, un chef d'école, et ceux qui, dans son sillage, prétendirent aborder au succès, allèrent fatalement se briser à l'écueil du pastiche.

D'ailleurs on ne recommence pas les maîtres. Le XVIe siècle, mis en lumière par le pinceau de Leys, se trouva être bientôt un article d'exploitation courante. Les intérieurs « flamands », les cheminées « flamandes », les plafonds aux charpentes visibles... en plâtre peint, aux tentures de carton-cuir, ou en tapisseries simulées, les cuivres estampés, le « toc », en un mot, fit fortune un moment, pour passer comme passent toutes les modes.

L'action de Leys, par bonheur, fut féconde en résultats plus durables. Toute question de forme mise à part, elle fut comme une affirmation du droit de l'artiste de faire, dans ses œuvres, la part première au sentiment du vrai. A ce titre, il n'en est pas de plus intéressants à connaître que

Henri de Braekeleer. — Enfant de la balle, né en 1840 du peintre qui, peut-on dire, guida les premiers pas de Leys, il trouva dans son berceau les instruments de sa vocation. Entré jeune dans la carrière artistique, il y comptait, pour précurseurs, indépendamment de son père, avancé déjà en âge, de son oncle Leys, alors à l'apogée du renom, un frère, son aîné de douze ans, Ferdinand le jeune, mort en 1847, avant d'avoir accompli la trentaine. Il fut pour Henri un guide très sûr déjà, et plein de sollicitude. Ses tendances, affirmées par une peinture que possède le Musée d'Anvers, ne laissent pas d'établir que l'influence de Leys l'emportait chez le jeune homme sur celle de son père.

Jusqu'en 1861, nous trouvons Henri de Braekeleer fréquentant les cours de l'Académie. Cependant, en la même année, figuraient de lui, à l'Exposition d'Anvers, deux peintures : *La Blanchisserie,* de la collection Van

Cutsem, à Bruxelles, et l'*Atelier du Chaudronnier,* de la collection de Vleeshouwer, à Anvers. En reprenant le livret de ladite exposition, une note plus effacée que le souvenir des œuvres nous tombe sous les yeux. Elle juge avec grande faveur les travaux mentionnés et, certes, n'a rien qui, encore, ne la légitime.

Depuis 1858, Henri de Braekeleer s'était révélé par des œuvres de sincérité pareille : *Le Faucheur, La Laveuse, Le Fabricant d'allumettes,* petites pages de la vie réelle, retracées avec une gaucherie non exempte de saveur. Elles n'avaient, en dehors du nom de leur signataire, rien pour les rendre dignes de l'attention de cette partie du public à qui répugnait la vérité, sans tout l'ensemble des enjolivements requis pour lui permettre de se produire.

« Tableau d'enfant » disait de la *Blanchisserie* — une pure merveille — M. Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts.* Et, avec son habituelle bonhomie, le charmant critique ajoutait : « Dans cette naïve peinture, qui est dénuée de toute philosophie, on voit d'honnêtes bourgeois faisant sécher, dans un jardin, des linges et des pièces de toile. Il ne nous est pas permis de pénétrer dans l'intérieur des familles, mais il nous paraît évident que le jour où M. Ferdinand de Braekeleer a vu son fils se précipiter dans cette voie de réalisme à outrance, il a dû se voiler la face et invoquer la colère du ciel. Consolons ce père attristé; disons-lui que, malgré la vulgarité du motif, le tableau exposé par son fils est un début des plus intéressants : les moindres détails y sont réellement à leur place, les figures sont si vraies d'attitude et de couleur, la lumière est si juste, qu'on ne peut s'empêcher de croire que le jeune artiste qui commence ainsi sera bientôt un peintre habile. »

C'était être bon prophète.

Autant que la *Blanchisserie,* son compagnon, le *Chaudronnier,* passé sous silence par Paul Mantz, conserve sa place parmi les hautes productions du nouvel arrivé sur la scène artistique. Si quelques hommes devinaient que le génie avait effleuré de son aile le front de cet enfant, le public, avouons-le, trouvait bizarre, outrageant, presque, pour le nom de de Braekeleer, quelque peu également pour celui de Leys, une si manifeste indifférence pour l'un et pour l'autre. Il était pourtant si facile de les imiter !

Au très grand nombre, Henri paraissait plutôt désireux de se singulariser, et la critique chez nous ne se hâta pas de l'encourager dans son effort. M. Camille Lemonnier, lui-même à ses débuts et qui devait consacrer à Henri de Braekeleer tant de pages brillantes, est plutôt tiède pour les œuvres parues au Salon de 1863 : le *Tailleur,* le *Potier* et un *Intérieur.* En remarquable styliste qu'il est déjà, le futur auteur du *Mâle* caractérise à merveille les peintures du jeune artiste.

« Des intérieurs sales, ternes, effacés, où ronfle, dans une cheminée ornée de deux chandeliers, un rouge poêle de fonte, et qu'éclaire une fenêtre dont les carreaux, à moitié couverts de lambeaux, laissent voir un pot de réséda posé sur l'appui, et les affreuses tuiles rouges qui font le vis-à-vis. Voilà les tableaux de M. de Braekeleer et les sujets qui l'inspirent éternellement. Ce parti pris est d'autant plus regrettable que le peintre a du dessin et de la couleur. »

Au Salon de 1864, le *Jardin du fleuriste* et l'*Intérieur d'une échoppe,* marquant aujourd'hui parmi les œuvres modernes les plus admirées des Musées d'Anvers et de Bruxelles, trouvaient des appréciateurs médiocrement sympathiques. C'est ainsi qu'écrivant d'Anvers à la *Gazette des Beaux-Arts,* M. J.-J. Guiffrey entretient ses lecteurs des « malheureux essais de M. Henri de Braekeleer pour introduire à Anvers les mauvaises tendances d'une petite école d'artistes impuissants, qui cherche à relever sa nullité du nom vague de réaliste ». C'était peu encourageant, il faut en convenir, cela, surtout, en présence des éloges de Paul Mantz, parus dans le même organe.

Marchands et amateurs, usaient-ils de beaucoup de libéralité envers le jeune homme? On nous a assuré le contraire. Dans tous les cas, on peut les féliciter de leur clairvoyance et nous en féliciter davantage Grâce à elle, les musées ont pu recueillir quelques-unes des plus belles productions d'un des talents les plus originaux entre ceux qui ont illustré notre école.

Sans être du tout malhabile de son pinceau, Henri de Braekeleer n'est rien moins qu'un virtuose. La touche pétillante, le coloris charmeur, la ligne agréable, rien de tout cela ne le préoccupe. Son art est, à proprement parler, la négation de la peinture à sujets dont son père fut durant plus d'un demi-siècle le représentant patenté.

Contraste d'époques plutôt que d'individus. Ferdinand, à 80 ans comptés, relève ses compositions d'une pointe de malice, fort à la mode en son jeune temps. Aux trois quarts, le succès de l'œuvre dépendait de l'agrément de la donnée. Autre Jean Steen, il veut que, dans ses tableaux, on s'amuse, que jeunes et vieux chantent et rient à l'unisson. Si par hasard le peintre aborde quelque scène historique, — cela lui est arrivé, — la gamme reste joyeuse, le rose et le safran se mêlent au cobalt et au carmin, pour mettre le costume à l'unisson des faces émerillonnées.

Bien importune, en présence de ses éclats, apparaît la gravité d'Henri. S'absorbant dans la longue contemplation des choses plus que des individus, il réduira ceux-ci à un rôle purement passif. Sujet, composition, expression seront, comme chez de rares maîtres hollandais, une résultante de l'impression. Par cela même, il s'apparente à de très grands artistes, Millet et particulièrement Fréd. Walker, son contemporain, lui également l'auteur d'un *Jardin de fleuriste,* que sans doute de Braekeleer ne vit jamais. D'ailleurs la manière d'exprimer est différente. Walker parle l'anglais, de Braekeleer, le flamand. Appartenant aux très rares artistes qui, ne travaillant pas pour d'autres, mais pour eux, puisent dans la conscience de l'œuvre accomplie l'unique satisfaction qu'ils ambitionnent, il se pressait peu. Comme on l'a dit, il vivait en lui-même, avec sa pensée et son génie. Et, chose navrante à dire, à l'heure où se porta sur lui l'attention des foules, quand les succès officiels eurent fait pénétrer le bruit importun des applaudissements dans le silence où s'élaboraient ses créations, on le vit s'assombrir et, atteint dans ses forces intellectuelles, s'acheminer lentement vers le déclin. Le 23 juillet 1888, on le conduisait à sa dernière demeure. Son père, mort nonagénaire en 1883, tous ses frères l'avaient précédé dans la tombe.

Médaillé à Bruxelles, en 1872, pour le *Géographe* et la *Leçon,* que le hasard rassemble au Musée de Bruxelles; à Vienne, en 1873, pour l'*Atelier du Peintre* et la *Fête de la grand'mère,* l'Exposition universelle d'Amsterdam, où figura la *Maison des Pilotes,* lui valut la médaille d'honneur. Au mois de janvier 1883, il obtint la croix de l'Ordre de Léopold.

On remarquera par cette rapide nomenclature, combien peu sont tranchées les phases du talent de de Braekeleer. Sauf à la fin de sa carrière, où il sacrifia légèrement au pointillisme et atteignit d'admirables effets lumineux, nous ne saisissons pas de différence essentielle entre ses premières œuvres et celles qui marquent son épanouissement complet.

Excepté dans le *Géographe,* où l'influence de Leys apparaît dans la conception plus encore que dans la facture, Henri de Braekeleer a voué ses préférences aux choses de l'intimité. Le milieu natal agit sur lui avec plus de puissance encore que sur Leys, en raison de l'effet d'imagination plus limité.

Amoureux du pittoresque autant l'un que l'autre; éprouvant à le découvrir une joie intense, Henri, dans sa traduction, le dépouille de tout ce qui n'est pas la chose réelle. Il s'interdit d'y rien changer : il a vu, cela suffit. La chose mérite de l'intéresser, donc elle vaut d'être peinte. Il ne redoute même point les dissonances tant est vive sa foi en la lumière pour les apaiser.

Cette lumière, il la prodiguera comme un autre Vermeer ou saura la restreindre comme un autre Ter Borch. Toutefois cela ne lui constituera pas des manières différentes; il n'a point de système; seule, la vérité le preoccupe.

Au reste, sa touche, peu profonde, est de saveur médiocre. Son procédé fait songer à celui des préraphaélites. Le *Géographe* n'est pas sans rapports avec les œuvres de Millais. Tout chez Henri de Braekeleer est dans la puissance de la perception, comme dans la volonté du rendu. Et nous ne nous défendons pas de croire à une influence sur Leys, jugé dans les œuvres de la dernière période du maître. De Braekeleer exécuta, au surplus, quelques études précieuses à la demande expresse de son oncle. En matière de vision, il y avait si non conformité entière entre eux, tout au moins rapport très direct La *Vue de la Salle à manger de Leys,* peinture de de Braekeleer, au Musée d'Anvers, mérite à cet égard une attention particulière. C'est d'ailleurs un souvenir des plus précieux.

Leçon profonde et admirable! Henri de Braekeleer n'a peint que des choses banales, et rien n'est moins banal que son œuvre. C'est l'enseignement suprême qui se dégage de l'étude de ses productions, comme de celle de tous les maîtres épris de vérité, depuis Dürer jusqu'à Rembrandt. Au contact de l'homme de génie, la donnée la plus humble se transforme; elle resplendit et rayonne, prouvant la valeur du précepte de Ruskin : « ne rien négliger, ne rien mépriser, ne rien choisir ».

Dans ses promenades solitaires, dans ses longues heures de contemplation, de Braekeleer a senti en son âme s'éveiller et grandir la poésie des choses aimées. Qu'elle ait recours pour s'exprimer à la peinture, ou à l'eau-

forte comme chez Rembrandt, il n'importe. Chez d'autres, elle se fût épanchée en vers ou en accords mélodieux. Ne l'oublions point : la Poésie et la Peinture sont sœurs.

LEYS (H.).

Translation [1]. — A cause de la désafectation de l'ancien cimetière de Berchem, les cendres du grand peintre Leys ont dû être transférées au nouveau cimetière de Schoonselhof. La cérémonie s'est faite en présence des autorités communales, de M. J. Devriendt, directeur de l'Académie, etc. M. le bourgmestre Devos a prononcé un discours émouvant. Il a retracé à grands traits la physionomie du grand artiste. Mieux que les archives et les chroniques, ses visions artistiques ont fait revivre les temps passés avec une chaleur que seule la flamme du génie pouvait faire rayonner; Leys est une gloire de la patrie belge. Le cercueil a été descendu dans une tombe fleurie creusée à l'endroit le plus admirable du cimetière.

MABUSE.

L'Adoration des Mages [2]. — Mabuse est une des grandes figures de l'art flamand. D'aucuns lui tiennent rigueur de l'italianisme qui fut et devait être un titre précieux à l'admiration de ses contemporains. Ceux-là perdent de vue que les influences ultramontaines sont, dans les œuvres du peintre, suffisamment mitigées pour n'avoir point raison de qualités natives que je n'hésite pas à signaler comme de premier ordre.

Portraitiste admirable, Mabuse atteint, dans ses pages religieuses, un degré de perfection matérielle que peu de Flamands ont égalée, qu'on l'envisage au point de vue du coloris ou simplement de l'exécution matérielle.

Dans les sujets profanes se lit avec plus d'évidence la force de ses souvenirs méridionaux. Il devait nécessairement en être ainsi, car le premier, selon Van Mander, il peupla ses compositions de figures nues et de motifs empruntés à la Fable.

Encore faut-il distinguer. La *Danaé* de la Pinacothèque de Munich est, nonobstant la date de 1527, de physionomie beaucoup moins italienne que *Neptune et Amphitrite* (Musée de Berlin) ou *Hercule et Omphale* (galerie de sir Francis Cook, à Richmond), et pourtant ces dernières sont antérieures de plus de dix années.

A tout prendre, Mabuse s'impose à notre admiration par un ensemble de qualités si vraiment remarquables que force nous est de juger avec indulgence ses défauts, dont le plus saillant est le maniérisme parfois, mais non toujours.

Si quelques-unes de ses *Madones* trahissent l'influence de Léonard de Vinci, ce qui est notamment le cas du tableau dont le Musée d'Anvers

---

(1) Anvers, 6 juillet 1917.

(2) Extrait des *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 1896.

possède une copie, attribuée à Bernard Van Orley (n° 463), bien d'autres sujets analogues rattachent le peintre à l'école flamande, et ces derniers sont en majorité.

En dépit, peut-être à cause même de cette absence d'unité des éléments qui les composent, l'œuvre de Mabuse a des attraits multiples et s'il n'a pas, jusqu'à ce jour, fait l'objet d'une étude d'ensemble, cherchons-en la cause moins dans le manque de valeur ou de portée des travaux qui le constituent, que dans la difficulté d'en opérer le classement logique.

Aller jusqu'à Prague, étudier le tableau d'autel créé pour une église de Malines; jusqu'à Madrid, pour considérer la petite *Madone* ayant appartenu à une communauté religieuse de Louvain; dans le nord de l'Angleterre, pour apprendre à connaître le chef-d'œuvre conservé jusqu'à la fin du dernier siècle à la Cour de Bruxelles, c'est là, convenons-en, et malgré la facilité contemporaine des voyages, une obligation qu'on hésite à contracter, dont tout au moins l'accomplissement ne peut être que le fruit d'investigations réparties sur une longue suite d'années.

Les lignes que je consacre à ce qu'il est permis de désigner comme l'œuvre capitale de Mabuse, sont dues tout ensemble à l'exceptionnelle valeur d'une création dont Waagen a pu dire qu'elle n'est pas seulement la plus belle de son auteur, mais un des morceaux les plus accomplis que nous a laissés l'école flamande, et aux rares occasions qu'a eues le public de la pouvoir contempler.

On sait par Chifflet que l'*Adoration des Rois*, de Mabuse, créée pour une abbaye de Grammont, devint, à dater de 1605, la propriété des archiducs Albert et Isabelle, lesquels lui donnèrent place dans la chapelle de la Cour. Il n'avait pas fallu moins de sept années au peintre pour arriver au parachèvement de son œuvre.

Après l'incendie de la Cour où, par un véritable prodige, elle fut sauvée de la destruction, le prince Charles de Lorraine lui donna asile dans sa galerie de tableaux. A la vente de celle-ci, en 1781, elle fut adjugée au pensionnaire de Cock, de la ville de Bruxelles, et passa des mains de cet homme de loi, dans la galerie du duc d'Orléans, le prince régent. A la veille de la Révolution, la célèbre galerie du Palais royal fut l'objet d'une opération financière tentée par un banquier de Bruxelles, M. de Walckiers, et accomplie par quelques capitalistes anglais.

Il s'est fait de la sorte que l'*Adoration des Mages*, de Mabuse, a fini par devenir la propriété des comtes de Carlisle, dont le château l'abrite jusqu'à ce jour.

Si telle est la filiation de cette page précieuse, j'ajoute qu'on en cherche vainement la mention, soit au catalogue des peintures de Charles de Lorraine, soit dans la liste de celles ayant composé la galerie du Palais royal. Il faut, je pense, l'identifier avec le n° 66 de la 3e partie du catalogue de la vente du prince Charles : « *Adoration des Mages*, par Halberdurere. Sur bois : hauteur, 5 pieds 6 pouces; largeur, 5 pieds. »

« Halberdurere » c'est comme de juste Albert Dürer, et la manière d'or-

thographier le nom de cet illustre peintre, explique assez que celui de Mabuse n'était pas arrivé à la connaissance de l'auteur du catalogue. Les dimensions concordent avec celles de notre tableau : 1m68 de haut; 1m5 de large.

Dans ce champ relativement étroit, le peintre a groupé trente figures; la plus rapprochée de nous, mesure environ 65 centimètres.

Tout le monde sait que sous le pinceau des primitifs flamands, l'*Adoration des Mages* laisse rarement d'être l'occasion d'un étalage de richesses dont aucune autre école ne fournit l'exemple. La splendeur de ces scènes contraste avec la rustique simplicité de l'épisode antérieur de l'enfance du Christ, toujours rendu avec tant de charme par les peintres, où les bergers s'approchent de la sainte crèche avec de naïves démonstrations de joie et de respect.

Mabuse, bien que jusqu'à un certain point il confonde les deux phases, s'écarte peu de la tradition de ses devanciers. Ce qu'il rassemble de splendeurs autour de l'humble enfant devant lequel s'inclinent les puissants du monde, est à peine imaginable. Les rois d'Orient et d'Occident font assaut d'apparat et de richesses. L'éclat de leur parure, le luxe de leurs vêtements rehaussés de pierreries, l'art délicat des orfèvreries qu'ils apportent, défie la description.

Jamais ouvrier de génie ne conçut rien de si beau que leurs tiares, leurs sceptres, les châsses précieuses de leur offrande. Que sept années de travail aient, comme le veut la tradition, à peine suffi au parachèvement de pareil morceau, on s'en étonne peu, car jamais, en vérité, un pinceau ne fouilla le détail avec plus d'amour.

Je ne dirai pas que l'ordonnance générale, entendant par là la conception, se caractérise par une bien puissante recherche d'originalité. Il n'y a rien de particulièrement inventif dans l'attitude ou la distribution générale des personnages.

La scène se déroule dans le vaisseau d'un édifice en ruines, de style mal défini. Ce qu'on en voit se réduit à quelques pans de maçonnerie d'appareil régulier. Une colonnette de marbre précieux supporte un bout de frise encore décoré d'un bas-relief avec des *putti*. Par endroits une fenêtre de plein cintre, livre passage à quelque tête curieuse et, tout au fond, un fragment de voûte

> ... dont la courbe au loin, par le couchant dorée,
> S'emplit d'azur céleste, arche démesurée.

par sa haute ouverture laisse voir à l'horizon les tours de Bethléem. Au troisième plan de la droite, une échappée de vue sur un flanc de montagne, par lequel s'avance l'escorte des rois Mages.

Dans ce décor où l'œil est quelque peu choqué de la disproportion en hauteur de l'arcade du fond, la sainte Vierge assise occupe le centre du tableau. Drapée d'un manteau d'azur aux plis anguleux, elle a la tête couverte d'un voile léger, posé sur sa flottante chevelure blonde. Entièrement de face, elle tient assis sur ses genoux l'enfant Jésus dans un état complet

de nudité, la main gauche serrant la pièce d'or qu'il vient de puiser au superbe calice que la Madone semble avoir pris des mains du mage Gaspard, prosterné à ses genoux, les mains élevées en prière.

Le vêtement de pourpre et d'or, doublé de fourrure précieuse, du roi de Tarse; le sceptre resplendissant; le bonnet de velours et d'hermine, sommé de la couronne, insignes de sa puissance, déposés aux pieds de Marie, forment un éblouissant ensemble. Ce personnage au nez aquilin, à la figure mince et rase, a nombre de raisons pour être un portrait. Je l'identifierais volontiers avec le Bâtard de Bourgogne que servit Mabuse, et dont le portrait, à un âge moins avancé, figure sous le nom du peintre au Musée d'Amsterdam, où longtemps il fut attribué à Lucas de Leyde.

Balthazar, roi de Saba, debout à notre gauche, supporte des deux mains, à l'aide d'echarpe, un ostensoir ou reliquaire de richesse comparable seulement à celle de sa haute coiffure de velours noir, où s'étagent les couronnes d'or et de pierreries et dont la doublure rouge est entièrement bordée de précieuses pendeloques.

Ce n'est pas pourtant sa richesse si grande qui, à elle seule, rend cette coiffure digne de notre attention. En analysant le motif ornemental dont elle se compose, on découvre que, tandis qu'elle porte à son sommet le mot *Baltasar,* la splendide broderie qui forme la garniture du bonnet, trace en belles capitales l'inscription : IENNI ★ GOSSART ★ OG MABVS .., les dernières lettres en partie dissimulées par la couronne.

Cette preuve d'authenticité n'est d'ailleurs pas unique. La signature du peintre se reproduit dans la ciselure d'un collier, sorte de hausse-col d'argent pourvu d'une pendeloque, faisant partie de la parure du serviteur noir de Balthazar. On y déchiffre : IENNINE GOS..

Il est superflu d'insister sur l'importance de cette double attestation d'origine. Tandis que, d'une part, elle confirme ce que l'on savait déjà par la signature du *Saint Luc,* de Prague, à savoir que l'orthographe du nom de Gossart n'implique pas nécessairement l'adjonction d'un e, de l'autre elle nous persuade que le « Jennyn van Henegouwen », inscrit à la Gilde de Saint-Luc à Anvers, en 1503, est bien Mabuse, comme d'ailleurs l'avaient présumé les savants éditeurs des « Liggeren » de la corporation artistique d'Anvers.

Achevons notre description.

A gauche, au second plan et par ce que l'on nommerait au théâtre la coulisse, apparaît saint Joseph. Vêtu de rouge, il s'appuie sur une canne. Un peu au delà, par l'embrasure d'une porte cintrée, se montre la tête du bœuf.

A l'arrière-plan, une palissade sur laquelle se penche un groupe de bergers, et tout contre, l'âne qu'on aperçoit en raccourci.

Vers la droite, derrière le mage prosterné, Melchior, roi de Nubie. Coiffé d'un bonnet élevé qu'encercle sa couronne, il est, pour le reste, vêtu à l'européenne d'une longue pelisse de drap d'or, doublée d'hermine et, comme vêtement de dessous, d'une tunique à plis. Deux serviteurs le suivent; l'un porte son épée à la garde d'or et de jaspe.

On a voulu voir dans ce personnage d'imposante stature, au visage régulier encadré d'une belle barbe noire, le portrait d'Albert Dürer; dans l'homme jeune et presque imberbe, dont la tête se montre par-dessus son épaule, l'effigie de Lucas de Leyde, avec qui Mabuse fut effectivement en relations suivies. Waagen contredit cette assertion et sans doute à bon droit.

Sur le parquet aux dalles soulevées dont l'interstice a livré passage à quelques plantes parasites, est accroupi, vers la droite, un lévrier blanc, de petite taille. Vers la gauche, se voit une sorte d'épagneul à taches de feu, rongeant un os.

L'introduction de ces chiens est un sacrifice à la mode. Inutile de faire observer combien fréquemment, dans les tableaux primitifs, les personnes de haut rang sont accompagnées de chiens et tout particulièrement de lévriers au pelage clair.

Si, dans ses traits généraux, nous avons décrit l'*Adoration des Mages,* de Mabuse, la description n'est point complète encore. En effet, au-dessus de ce que j'appellerai la partie terrestre de la scène, plane un chœur d'anges qui en est comme le complément poétique.

Les messagers célestes, dont trois sont à peine moins grands que les figures du bas, méritent d'être cités comme des modèles de délicatesse et de bon goût. Par le type, par la noblesse de l'attitude, par la suavité de l'expression, ils l'emportent sur les figures analogues si fréquemment introduites dans les œuvres des maîtres flamands et ne sont pas sans rappeler les anges de l'*Agneau mystique*.

Symétriquement disposés, ceux de Mabuse sont vêtus de robes flottantes. Ils ont en quelque sorte investi le lieu témoin de l'Adoration et chantent le *gloria in excelsis.*

Tandis que ceux de gauche sont tournés vers la droite, portés par leurs ailes de colombes merveilleusement détaillées, ceux qui leur font face, au nombre de trois, décroissent de grandeur par l'éloignement, et par la baie du fond, d'autres, au nombre de quatre, beaucoup plus petits, complètent la céleste cohorte.

Au-dessus, dans l'azur du soir, plane le Saint-Esprit, et plus haut encore l'étoile des rois rayonne dans un cercle de nuées.

Tel est ce merveilleux ensemble dont l'état de conservation, la fraîcheur et l'éclat vantés au siècle dernier, demeurent aujourd'hui encore un objet de surprise.

L'histoire n'a point rangé Mabuse parmi les maîtres que leur sentiment de l'idéal autorise à élever à la hauteur de ses devanciers du XVe siècle et tout spécialement de Memling.

Elle a sans doute raison. Mais, la Renaissance, pour me servir du terme admis, avait dès longtemps accompli son œuvre. Je n'hésite pas à dire que, jugé par son *Adoration des Mages,* le peintre a droit de figurer au tout premier rang des coloristes de notre école.

Albert Dürer, au cours de son voyage aux Pays-Bas, voulut pousser tout exprès jusqu'à Middelbourg, où l'attirait la réputation d'une *Descente de*

Croix, de Mabuse, désignée comme son chef-d'œuvre. Ce vaste ensemble périt par le feu le 24 janvier 1568. Dürer le jugea plus remarquable sous le rapport de la peinture que du dessin et de la composition.

Cette réserve autorise à croire qu'ici, comme dans l'*Adoration des Rois*, Gossart brillait surtout par une somme de qualités techniques l'emportant sur la profondeur du sentiment et la puissance de la conception.

Avouons pourtant que, poussée à ce degré, l'exécution matérielle caractérise un artiste de première valeur et c'est à bon droit que les juges les plus sévères s'accordent à ranger l'*Adoration des Rois* parmi les manifestations les plus surprenantes de l'art pictural flamand au XVIe siècle.

C'est que, par la correction de la forme, la science du modelé, ce morceau de virtuosité rare, ne laisse vraiment rien à désirer en ce qui concerne la précision du détail. Par la richesse et la suavité de son coloris, il l'emporte sur les plus parfaits échantillons qui nous soient conservés du pinceau des artistes que notre école se glorifie d'avoir comptés dans ses rangs.

Certes il s'agit ici d'une impression purement personnelle; j'avoue que pour moi le souvenir de la peinture qui nous occupe est de puissance telle, qu'il est venu à bien des reprises contrarier des admirations pleinement justifiées.

Si, comme tout le fait croire, la *Descente de Croix*, de Mabuse, détruite à Middelbourg, égalait en valeur l'*Adoration des Rois*, on s'explique que Van Mander en ait pu déplorer la perte comme un profond malheur pour l'art.

On voudra bien, j'espère, ne pas trop me tenir rigueur de l'étendue de cette notice. L'excuse que j'invoque n'est pas tout entière l'importance du sujet. J'ai à faire valoir une autre cause d'indulgence : l'obligation de rectifier d'involontaires inexactitudes, commises à propos d'une mention antérieure, fondée sur une note manuscrite du siècle dernier et dont le manque de précision ne se révéla que le jour où me fut procurée l'occasion de juger par moi-même le chef-d'œuvre que je viens de décrire.

Les **MARMION (Jehan-Simon, Mille** et **Colinet)**, peintres amiénois du XVe siècle [1].

Le Glay, au cours de 1841, fit sortir de l'oubli Simon Marmion, peintre fameux du XVe siècle. Il était d'Amiens, appartenait à une famille d'artistes, et mourut à Valenciennes, en 1489, âgé d'une soixantaine d'années. Son rôle fut considérable, tant comme peintre de tableaux que comme miniaturiste. En cette dernière qualité, il créa, pour Philippe le Bon, un livre d'heures, achevé seulement la veille de la mort de ce prince, et qui appartint à son fils.

Il peignit d'après nature : *ad vivum*, sur un même panneau, les portraits

---

(1) *Les Marmion (Jehan-Simon, Mille et Colinet)*, peintres amiénois du XVe siècle, par Maurice Hénault, archiviste à Valenciennes (*Revue archéologique*, t. IX. Paris, Leroux. 1907).

Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, n° 1, janvier 1907.

de Charles le Téméraire et d'Isabelle de Bourbon, sa première femme; enfin, il décora de ses peintures, diverses églises de Valenciennes. De tout cela rien ne subsiste.

Feu notre éminent confrère Alphonse Wauters, dans la *Biographie nationale,* tome XIII (1894-1895), pages 760 et suivantes, a résumé d'une manière supérieure la carrière du fameux artiste, sans, du reste, nous faire sortir d'incertitude en ce qui concerne ses œuvres.

M. Maurice Hénault, archiviste de Valenciennes, abordant à son tour la question, n'est pas plus heureux sous ce dernier rapport.

Le résultat de très persévérantes recherches dans les archives ne vient nullement confirmer les attributions de Michiels et d'autres. Désespérante est, en résumé, cette conclusion : « Il est permis de croire au grand talent de Simon Marmion, mais, pour moi, je ne saurais encore le prouver, ni par conséquent l'affirmer en toute conscience ».

Le retable commandé par Guillaume Fillastre, pour l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, est, depuis une couple d'années, la propriété du Musée de Berlin, serait, à coup sûr, un témoignage des plus glorieux de la valeur de Simon Marmion.

Attribué précédemment à Memling, il devint tout à coup, grâce à Alfred Michiels, une production du pinceau de l'artiste non spécifié que le cartulaire de l'abbaye, point contemporain du reste, désignait comme « un ouvrier de Valenciennes ».

Mais le retable, d'après les descriptions qui en sont retenues, était surtout un chef-d'œuvre d'orfèvrerie. Le mystérieux ouvrier, ciseleur, orfèvre plus probablement que peintre, en pouvait revendiquer l'honneur au même titre que Marmion.

Pour ce dernier, il était d'Amiens, on l'a vu et non fixé à Valenciennes, à la date de la commande du retable de Saint-Omer.

Telle est au fond la portée du travail de M. Hénault.

Un volet du Musée de Valenciennes, arbitrairement assigné à Simon Marmion, ne permet sûrement pas de ranger son auteur parmi les grands artistes. En revanche, le peintre des fragments du retable passés de l'ancienne collection du roi de Hollande au prince de Wied et aujourd'hui au Musée de Berlin, se révèle comme un maître de tout premier ordre.

Que l'on ait songé pour lui à Memling, rien de plus naturel. Les dix petits panneaux de la vie de saint Bertin devaient forcément évoquer le souvenir de la châsse de sainte Ursule. A ceci près toutefois, nous n'hésitons pas à le dire, que leur auteur l'emporte sur le peintre brugeois par l'expression, par l'élégance de la forme, par une préoccupation plus inflexible de la vérité. C'est donc un maître dans la plus complète acception du mot.

Quant à faire honneur de ces peintures à Simon Marmion, voici comment, d'après M. Hénault, le choix de la critique se porta sur cet artiste :

« A l'époque où écrivait Dehaisnes, le nom de Marmion était fort en honneur ; lui-même avait contribué pour beaucoup à sa résurrection. Or, dès qu'un artiste de valeur, longtemps inconnu et oublié, est remis inopinément

en lumière, on voit aussitôt se manifester une tendance irrésistible à lui attribuer toute œuvre d'art anonyme, pourvu qu'elle paraisse digne du talent qu'on lui suppose. Question de vogue, d'époque, de mileu. Mais si l'on avait demandé, en 1840, à quelque érudit, à Dehaisnes lui-même, s'il avait écrit à cette époque, de quel peintre sont les volets du retable de Saint-Bertin, il n'eut point répondu Marmion, mais peut-être Van Eyck ou Memling, car c'est seulement l'année suivante que le Dr Le Glay tira de l'oubli notre artiste et le révéla à l'attention de la critique. »

Rien de plus juste, et l'on serait presque fondé à dire qu'en matière de détermination comme ailleurs : tout vient à point à qui sait attendre.

Le travail de M. Hénault, infiniment étudié en ce qui touche Marmion, l'est également en ce qui concerne sa famille.

Le père du peintre, Jehan; son frère Mille, successivement à Tournai et à Abbeville; son neveu Colinet; sa fille Marie, « Marie Marmionne », miniaturiste habile, selon Jehan Lemaire; sa sœur, épouse d'un Clauwet, souche des Clouet; enfin sa femme, laquelle eut pour second mari Jean Prévost, peintre montois, plus tard fixé à Bruges, où il eut le privilège d'héberger Albert Dürer : tout cela constitue une page d'intérêt capital.

En ajoutant que notre auteur s'est appliqué à relever les traces de Simon Marmion, comme artiste, dans les divers domaines de son activité, nous aurons dit la très sérieuse attention que comporte l'étude offerte à l'Académie par notre intermédiaire.

Elle est destinée, nous aimons à le croire, à nous délivrer des attributions de pure fantaisie, le plus grave obstacle au progrès de nos connaissances dans le domaine de la critique artistique.

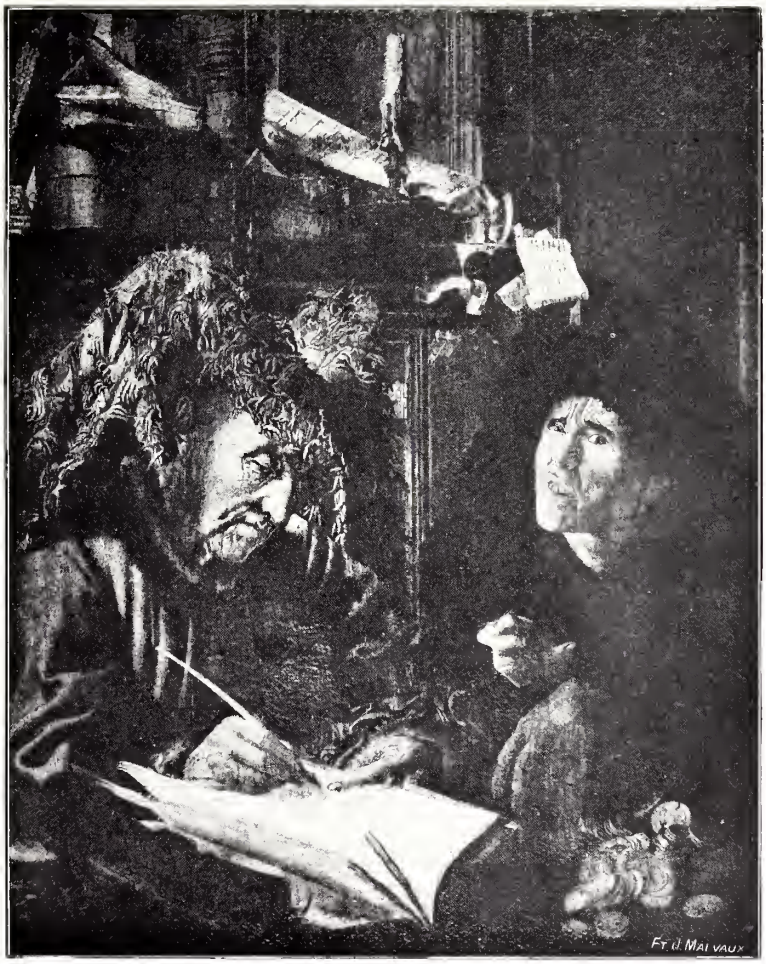
MARIN le Zélandais, de Romerswael [1]. L'honneur d'être cité par Guichardin, Vasari et Van Mander, parmi les meilleurs peintres flamands du XVIe siècle, n'a pas empêché le maître qui fait l'objet de cette notice d'être à ce point oublié, qu'il y a vingt ans à peine son nom était encore inconnu aux critiques les plus sérieux. On ne le rencontre pas dans les études, pourtant très approfondies, que Passavant et Rathgeber consacrent à l'école flamande : Waagen, sur la foi d'une signature mal lue, l'appelle « Maître Maximin » et le fait vivre à Bâle; Nagler commet la même méprise.

Si nous nous tournons vers les auteurs français, nous ne sommes guère mieux renseignés. M. Clément de Ris va à Madrid et publie ses notes sur le Musée du Prado [2]. Il tombe en arrêt devant un *Saint Jérôme* (aujourd'hui catalogué sous le n° 1420 du livret), et s'écrie : « Voici une énigme que je propose à de plus habiles et qui mériterait des recherches que le temps ne n'a pas permis de faire. C'est un *Saint Jérôme en méditation devant un cadavre*. Les figures sont à mi-corps et je n'ai pour raison de placer cette

---

(1) Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, t. VII, n° 2, février 1884.

(2) *Le Musée royal de Madrid*. Paris, 1859.



MARIN LE ZÉLANDAIS DE ROMERSWAEL. — LE RECEVEUR

œuvre parmi l'école hollandaise que le caractère des têtes qui n'a pas paru s'éloigner des écoles de Cologne et de Van Eyck.

» Le travail est gothique, et le tableau est signé à gauche MDAD., 1521. Il est dans un état de conservation parfaite. Qu'est-ce que MDAD? Si c'est un peintre, les catalogues de Paris, d'Anvers, d'Amsterdam, de Dresde, celui de Manchester, si riche en primitifs, se taisent complètement sur lui. Silence aussi absolu chez tous les historiographes qui font autorité en ces matières. Si, comme je le crois, c'est un mot, que veut-il dire? Si c'est un monogramme, que désigne-t-il? Brulliot ne donne aucune indication qui y ressemble. »

Arrivant à l'école flamande, le critique est frappé du tableau des *Avares*. Sans y reconnaître d'abord la main de l'auteur du *Saint Jérôme*, il est pourtant ramené vers ce dernier. « Ce tableau — il s'agit des *Avares* — offre à l'investigation des curieux, dit-il, une énigme semblable à celle du n° 977, dont j'ai parlé en traitant de l'école hollandaise. Il est sur bois, haut de deux pieds et long de trois. Il représente un changeur et sa femme assis devant une table chargée de monnaies et de médailles. Ils sont vus de face, la table devant eux. L'homme, couvert d'une pelisse, avec un bonnet fourré sur la tête, est occupé à peser des ducats dans un trébuchet. Les figures sont de grandeur naturelle, vues à mi-corps, la facture est riche et scrupuleuse, les têtes fouillées avec une singulière exactitude, mais bien caractéristiques, et bien vivantes. Pas un détail, et il y en a beaucoup sur la table et la muraille, n'est négligé.

A en juger par cette description, le sujet offre une similitude avec les *Peseurs d'or* de Quentin Metsys, dont ce serait une œuvre des plus importantes à placer auprès des tableaux d'Anvers. Mais ici la difficulté commence.

« Le tableau de Madrid est signé sur l'épaisseur de la table, à gauche, en lettres parfaitement écrites : *Reigmesverle Maring*. Qu'est-ce que cela veut dire? Est-ce un nom? Je n'en trouve mention nulle part. Sont-ce deux noms flamands ou allemands? J'ignore ces deux langues et des autorités que j'ai consultées ne savent non plus ce qu'ils signifient... Tout ce que je puis affirmer, c'est que c'est un excellent tableau dans la manière de Matzys... »

Si nous cherchons des indications plus près de nous, Immerzeel lui-même, qui s'occupe exclusivement des Hollandais et des Flamands, nous parle d'un « Martin de *Seeu* », sur lequel il n'est parvenu à se procurer aucun renseignement. Tout ce qu'il sait, et il le sait évidemment par Van Mander, c'est que ce peintre vivait au temps de Frans Floris et passait pour habile.

En somme, ce fut Mündler qui mit le premier sur la voie du nom véritable du peintre, par une note adressée au *Journal des Beaux-Arts* (1863, p. 127). Une fois que l'attention se fixait sur le maître, la Pinacothèque de Munich fournissait deux œuvres capitales de sa main, portant le mot *Reymerswaelen*, avant ou après une signature. Ce n'était qu'un nom de localité. Mais, à part que ce nom est peu fréquent dans l'histoire de l'art, il offre par lui-même cet intérêt curieux que Romerswael ou Reymerswael n'existe plus depuis deux

siècles [1]. C'est une des villes submergées de la Zélande et, précisément, elle donna son nom à un artiste connu de Van Mander, l'auteur auquel il faut toujours revenir lorsqu'il s'agit de l'histoire de notre art national.

A la page 178 verso de ce précieux *Livre des peintres,* nous trouvons quelques lignes consacrées à Marinus *de Seeu,* de Romerswael, dont, chose à peine croyable, Immerzeel lui-même avait défiguré le nom [2]. Il devient superflu de dire qu'il ne s'agit ni de Secu, ni de Maximin, ni de Maxing, ni même de Maring, ni de Reigmesverle, mais tout simplement de Marin le *Zélandais,* de Romerswael, le même que Guicciardini appelait *Marino di Sirissea* et dont Vasari faisait Marino de Siressia, ce qui ne signifiait plus rien.

Malheureusement ce que Van Mander sait de l'artiste se réduit à très peu de chose. Voici comment il s'exprime :

« La réputation qu'il s'est faite ne permet pas que l'on passe sous silence un bon peintre du nom de Marin de Romerswael ou Marin le Zélandais, dont les productions se rencontraient assez fréquemment en Zélande. C'était un habile praticien, dans le style moderne, plus rude qu'agréable, si j'en juge par ce que j'ai vu de lui.

» Chez Wyntgis, à Middelbourg [3], il y a une de ses œuvres, *Un Receveur assis dans son bureau,* chose bien composée et joliment peinte. J'ignore les dates de sa naissance et de sa mort, mais je sais qu'il vivait au temps de Frans Floris. »

Assurément, c'est peu de chose, surtout pour un auteur si bien renseigné d'habitude et qui nous donne des biographies remarquablement précises de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, lesquels ont peut-être connu le Zélandais, puisque nous avons de la main de ce mystérieux artiste des œuvres datées de 1521, l'année même de la présence d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde à Anvers.

Il va nous être donné de compléter un peu — beaucoup moins que nous ne le voudrions, sans doute — les renseignements que l'on possède sur le peintre extraordinairement personnel de ce *Saint Jérôme en méditation,* de ces *Banquiers,* de ces *Receveurs de taxes* et de ces *Avares,* que nous rencontrons en éditions si nombreuses dans les Musées et les Galeries. Et faisons observer, en passant, avec quelle lenteur on arrive à substituer des

---

(1) Philippe II y reçut encore le serment des États et y fut reconnu comte de Zélande ; mais à cette époque déjà on prévoyait le prochain anéantissement de la ville. (Voy. CALVETE DE ESTRELLA, *Voyages de don Philippe, etc.*, traduit de l'espagnol par J. Petit.)

(2) Il en avait agi de même pour cet autre Marinus, le graveur, également Zélandais, dont il avait pris le prénom pour un nom de famille. (Voy. *Catalogue du Musée d'Anvers,* Introduction, p. 24.)

(3) Melchior Wyntgis, un des grands amateurs de son temps. Il devait posséder une galerie de premier ordre. Il fut de 1601 à 1612, maître des monnaies de Zélande. En 1615, nous le trouvons à Bruxelles, où il occupe les fonctions de conseiller et maître extraordinaire de la Chambre des comptes pour les affaires du duché de Luxembourg. Nombre de Musées conservent des œuvres provenant de sa galerie.

connaissances précises à des erreurs traditionnelles en matière d'art. Le catalogue de la Galerie de Dresde, par exemple, plusieurs années encore après l'identification de Marinus (édition de 1868), persiste à voir dans le nom de ce peintre la traduction de Van der Meer. Le catalogue de Londres, publié en 1881 et très bien fait, du reste, publie que Marin est en réalité un prénom, qu'il y a même une république de Saint-Marin, et suppose que ce nom de Marinus pourrait bien n'être qu'une latinisation prétentieuse, à la façon du XVIe siècle, du prénom de Zeeuw, Romerswael étant un nom patronymique tiré peut-être du lieu de naissance du peintre. « On ne sait rien des circonstances de sa vie », ajoute l'auteur; « les dates de ses œuvres vont de 1521 à 1560, mais il vivait encore en 1567 et probablement après ». Nous ignorons où est puisé ce dernier renseignement; en 1567, il est certain que Marinus vivait encore.

Il ne nous reste plus maintenant qu'à exposer le résultat de nos propres recherches.

On peut fixer à l'année 1497 la date de la naissance de Marinus. Son père, Nicolas de Zierickzée, était également peintre et se faisait recevoir en 1475 comme franc-maître par la Gilde de Saint-Luc à Anvers.

En 1509, Marin Claeszoon (fils de Nicolas), le Zélandais, et par conséquent notre artiste, se trouve inscrit comme faisant son apprentissage chez Simon Van Daele, peintre verrier. La matricule porte le mot *Zeelander*, équivalent flamand du *Seeu* hollandais.

Marin a-t-il achevé son apprentissage chez Simon Van Daele? A-t-il passé plus tard chez Quentin Metsys, dont l'analogie de style et de sujets le fait envisager comme élève par tous les auteurs? Nous l'ignorons. C'est, du reste, assez peu probable, car les élèves de Quentin Metsys sont inscrits à la Gilde, où le nom de Marin n'apparaît pas du tout en cette qualité.

Les deux artistes ont travaillé côte à côte, puisque, en l'année 1521, il y a des tableaux authentiques du Zélandais, notamment le *Saint Jérôme* de Madrid, déjà mentionné. Il y a d'assez grands écarts entre les dates que l'on relève sur les peintures de Marinus.

Il nous paraît absolument vraisemblable que l'esprit de spéculation des marchands, le même à toutes les époques, a fait disparaître son nom de plus d'une œuvre, en vue de la faire passer pour un Quentin Metsys et, logiquement aussi, pour y substituer ce nom illustre [1].

Au Musée de Berlin, on a eu l'ingénieuse idée de procéder à l'examen des monnaies figurées sur ces tableaux de banquiers et de receveurs. Il s'en est trouvé de diverses époques et de divers pays, depuis la fin du XVe siècle usqu'au milieu du XVIe, ce qui n'était pas une démonstration; mais, chose plus intéressante, on a trouvé que beaucoup de ces monnaies étaient absolument fautives, soit sous le rapport des inscriptions, soit sous le rapport pure-

---

[1] C'est probablement aussi l'avis de M. Max Rooses, qui a consacré aux œuvres de Marinus une excellente étude dans sa *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, pp. 96-97.

ment numismatique ; des pièces d'or transformées en pièces d'argent et *vice versa*, ce qui constitue une sorte d'anachronisme et, dans tous les cas, indique l'intervention fréquente de la main d'un copiste.

Les deux tableaux irrécusables de Marinus, à la Pinacothèque de Munich, sont datés de 1538 et de 1542. Un des tableaux de Dresde, qui rend presque textuellement le Metsys du Louvre, *Les Peseurs d'or*, est daté de 1558, date qui figure aussi sur une autre édition à Nantes, tandis qu'au Musée de Copenhague, on relève la date extrême de 1560 (1).

Ajoutons, pour compléter autant que possible l'œuvre du maître, une *Vierge avec l'enfant Jésus* et un second *Saint Jérôme*, à l'Académie de Madrid, portant l'inscription : *Opus Marini de Reymerswale* A° 1533 ; deux autres au Musée de Séville et au Musée de Valence, en Espagne (2), une admirable composition d'un *Banquier* à la Galerie Nationale de Londres, d'abord acceptée pour un Metsys (3), et une répétition très proche au Musée d'Anvers, *Le Comptable* (n° 244).

Puis trois répétitions des *Usuriers* à Anvers, à Nantes et à Valencienne ; un *Banquier* attribué à Holbein, chez le marquis de Landsdowne, récemment exposé à l'Académie royale de Londres et que les connaisseurs sont unanimes à proclamer l'œuvre d'un Flamand (4). Un *Saint Jérôme* au Palais Brignole Sale, à Gênes, et une *Sainte Famille* au Palais Balbi, dans la même ville (5), attribuée, comme l'œuvre précédente, à Lucas de Leyde, seul maître primitif des Pays-Bas que l'on connaisse en Italie.

Évidemment notre relevé est incomplet. Nous pensons qu'il doit exister de Marinus un grand nombre d'œuvres attribuées à d'autres artistes, car la réputation du maître était bien établie au XVIe siècle, puisque Guicciardini le mentionne dans sa *Description des Pays-Bas*.

A l'époque où paraissait ce livre, c'est-à-dire en 1567, Marinus était désigné parmi les maîtres défunts, non que cela soit dit expressément, mais c'est sous-entendu, puisque l'auteur parle plus loin des maîtres encore en vie, et dont il fait un groupe à part.

D'une manière assez imprévue, nous avons des nouvelles de Marinus précisément en 1567.

Marcus Van Vaernewyck, qui nous a laissé un récit extrêmement circonstancié des troubles des Pays-Bas au XVIe siècle (6), nous apprend que le 21 août 1566 on alla briser les images à Middelbourg, capitale de l'île de Walcheren ou de Zélande. Une des églises de cette ville possédait un admi-

---

(1) Sigurd Muller, *Chronique des Arts*, 1879, p. 265.

(2) Fernand Petit, *L'Espagne artistique* Lyon, 1879, p. 54.

(3) Lettre de M. Burton à la *Chronique des Arts*, 1879, p. 230.

(4) M. J.-P. Richter dit de Mabuse (*Academy*, p. 34, 1884). M. Claude Philipps (*Gazette des Beaux-Arts*, 1884, p. 181) qualifie d'*inepte* l'attribution à Holbein.

(5) M. le Dr Eisenmann attribue ce tableau à Jean Joest.

(6) *De heroertijke tijden in die Nederlanden en voornamelijk in Ghendt 1566-1568*, publié par M. Ferdinand Van der Haeghen dans les *Annales des Bibliophiles gantois*, t. I, p. 184.

rable tableau de Mabuse, cité comme une merveille artistique. Immédiatement le chroniqueur gantois s'alarme sur le sort de cette œuvre et se demande si elle aussi aura sombré en ce jour néfaste?

Eh bien! elle échappa, pas pour longtemps, il est vrai (1), mais, qui sait! peut-être dut-elle à l'intervention de Marinus d'être épargnée, car nous voyons notre personnage accusé d'avoir été présent à la dévastation d'une autre église de Middelbourg.

Par sentence du 23 juin 1567, Marin Claeszoon de Romerswael est condamné à faire pénitence publique, c'est-à-dire à figurer dans la procession, en chemise et portant un cierge; ensuite à être banni de la ville l'espace de six années pour avoir assisté au pillage de la Westmonsterkerk au mois d'août 1566 (2).

Marinus avait alors atteint un âge avancé, ce qui lui valut peut-être d'échapper à la mort.

Où alla mourir le peintre? Revint-il jamais à Middelbourg? Autant de mystères. Dans tous les cas, Van Mander est bien renseigné quand il nous dit que Marinus et Frans Floris étaient contemporains, car Floris mourut en 1570.

Sommes-nous bien certains de ne pas accuser à tort le maître Zélandais en lui reprochant ses fréquents plagiats? Rien ne prouve, en somme, que parmi tous les *Banquiers*, les *Changeurs* et les *Avares* attribués au Forgeron d'Anvers, ne se trouvent pas des Marinus dépossédés. Cela est tellement vrai, que le fameux groupe des *Avares*, le plus connu de tous, celui de Windsor, a inspiré jusqu'aujourd'hui les réserves les plus sérieuses à tous les critiques, depuis Waagen jusqu'à Eisenmann, et nous osons dire que, réellement, l'exemplaire du Palais de Naples est supérieur à celui de Windsor. En somme, le Zélandais était assez riche de son fonds et certainement assez original pour avoir pu se dispenser de prendre à autrui des sujets de compositions et des types.

Dans tous les cas, si vraiment Marinus n'est pas le possesseur légitime de ses compositions, l'histoire, la grande justicière, lui réservait pour châtiment d'être copié lui-même.

Quand Bernard de Ryckere, le Courtraisien fixé à Anvers, mourut en 1590, on constata qu'il avait chez lui un certain nombre de peintures originales servant de modèles aux nombreuses copies qui sortaient de son officine, et parmi ces éléments de contrefaçon figurent le tableau des *Changeurs* de Marinus et sa copie (3)!

---

(1) Le célèbre tableau de Mabuse fut anéanti dans l'incendie de l'église allumé par la foudre le 25 janvier 1568 (n. v. St.).

(2) ADRIAAN S' GRAVEZANDE, *Tweede eeuwgedachtenis der Middelburgsche vrijheid*, 1774, p. 98.

(3) GÉNARD, *Le peintre Bernard De Ryckere* (*Revue artistique*. Anvers, 1878, p. 289).

MEMLING (Hans).

Conférence de M. Henri Hymans, prononcée le 2 février 1887 devant Madame la Comtesse de Flandre aux matinées littéraires pour dames. — Madame, Mesdames, Messieurs, Chose frappante, très particulière à notre temps et à laquelle je dois l'honneur de vous entretenir aujourd'hui, que le puissant intérêt éveillé non seulement par les œuvres, mais encore par les circonstances de la vie de nos anciens artistes.

L'évidence du fait nous dispenserait de sa constatation. Je ne puis m'empêcher toutefois de vous rendre attentifs à cette circonstance que s'il est des époques où le sentiment artistique se manifeste avec une rare puissance, il en est d'autres, en revanche, où ce sentiment nous apparaît comme très affaibli; qu'en somme sa diffusion, lente et capricieuse, subit des temps d'arrêt nombreux, parfois singulièrement prolongés.

La Belgique, au XVIIIe siècle, se désintéresse totalement des choses d'art. Mieux valait peut-être qu'il en fut ainsi, en présence des cruels événements qu'elle devait voir s'accomplir.

Nos provinces, naguère si fécondes en productions du génie, ne semblaient plus destinées qu'à servir de champ de bataille, autant vaudrait dire de champ d'exploitation, où le vainqueur, et parfois le vaincu, moissonnait à sa convenance parmi les œuvres d'art.

Une des galeries célèbres d'Angleterre, la galerie de Blenheim, récemment dispersée, se composait en bonne partie de tableaux emportés par le vainqueur de Ramillies pendant son passage par les Pays-Bas, et c'est avec moins de surprise que de regret que, en parcourant les galeries étrangères, nous les trouvons incomparablement plus riches en œuvres flamandes qu'en productions d'aucune autre école.

Ai-je besoin, aussi, de rappeler la monstrueuse spoliation qui s'accomplit dans les dernières années du siècle, lorsque la Convention nationale eut proclamé que *les œuvres du génie sont le patrimoine des peuples libres ?*

Ce qui avait échappé à nos désastres : toutes les créations qui ornaient les églises, les hôtels de ville, les locaux des corporations supprimées, prit alors le chemin de la France, et l'on peut se faire une idée de notre dénuement absolu par l'exemple d'une pétition fameuse, adressée au Gouvernement central, pour obtenir qu'au moins il nous fût fait la grâce de quelques peintures où les Belges pussent se faire une idée de leurs plus grands maîtres. Il ne restait dans le pays ni une œuvre de Rubens ni une œuvre de Van Dyck !

La chute de l'Empire eut pour conséquence de nous remettre en possession d'une partie de nos richesses. Ce n'est pas sans surprise toutefois que nous lisons que pendant des mois les caisses revenues de Paris demeurèrent exposées sur la Grand'Place ou dans la cour du Musée. Lorsque, enfin, on procéda au déballage, quantité d'œuvres se trouvèrent endommagées par le fait de cette indifférence.

C'était grave. Voici qui est renversant. Lorsqu'il eut été formé chez nous un Musée, l'administration reçut un jour une demande du Jardin botanique

tendant à obtenir un certain nombre de tableaux. Des tableaux au Jardin botanique; pourquoi faire? Eh bien ! voici :

Dans quelques-unes des serres le soleil faisait tort aux plantes et, en sollicitant de « vieilles toiles », on voulait tout simplement obvier à cet inconvénient.

L'idée d'une pareille démarche a de quoi confondre les plus audacieux. Eh bien ! la demande fut accueillie.

Il serait absurde, dans de pareilles conditions, de reprocher à nos devanciers d'avoir eu moins de souci de nous que nous n'en avons de nos continuateurs, à qui, du moins, nous laisserons pour héritage des matériaux qui ne sont pas l'histoire, j'en demeure d'accord, mais dont l'ensemble nous a certainement fourni des travaux d'un intérêt durable. Nous leur léguerons surtout le respect de l'œuvre du passé, la meilleure des sauvegardes contre le retour des actes de vandalisme que nos pères n'ont pu voir s'accomplir d'un œil indifférent que grâce à un oubli total des traditions.

Sans doute, il peut ne pas appartenir au siècle qui s'achève de prétendre à une splendeur comparable à celle que l'histoire assigne à d'autres époques; mais, à coup sûr, la nôtre ne leur sera pas inférieure dans l'appréciation éclairée de cette forme exquise de l'intelligence humaine qui se manifeste par les beaux-arts.

Et qu'était-ce, après tout, que cette admiration tant vantée des Romains pour les trésors artistiques de la Grèce, sinon l'orgueil de la conquête, et le zèle à décorer les demeures, les amphithéâtres et les marchés des chefs-d'œuvre dérobés au sol hellénique? Ne trahit-il pas une préoccupation plus grande encore d'affirmer la puissance de Rome que d'honorer les hommes de génie dont le ciseau avait donné au marbre des formes si parfaites?

C'est tellement vrai que les Romains avaient, en matière d'art, un sens moins délicat, et Gœthe, vous le savez, n'hésite pas à les assimiler sous ce rapport à des paysans enrichis.

La Renaissance nous offre le spectacle d'une culture générale du goût infiniment supérieure. De l'élan superbe qui se manifeste sur presque tous les points de l'Italie, et que favorise l'exemple des hommes les plus haut placés par le rang, l'intelligence et la fortune, procède ce retour vers une conception du beau, d'autant plus aisément propagée qu'elle s'identifie mieux avec le génie d'une race appelée à en être dépositaire.

Chaque pas, au cours d'un voyage en Italie, nous révèle quelque morceau antique, devenu le point de départ d'une œuvre célèbre, où la pensée se revêt d'une perfection de forme bien faite pour en rehausser la valeur aux yeux des hommes de goût.

Je ne m'écarterai pas de mon sujet, Mesdames et Messieurs, en vous arrêtant de nouveau à une époque si digne de votre attention. On vous a parlé ici même avec une éloquence bien faite aussi pour m'en dissuader. Je tiens cependant à vous citer, comme un exemple de l'enthousiasme provoqué dans tous les milieux par l'œuvre de l'antiquité, ce fait, nous révélé par un travail récent, que le pape Paul II, pour obtenir le camée de la *Gloire*

d'Auguste, alla jusqu'à proposer de construire un pont sur la Garonne et 50,000 écus d'or. Il s'agissait, il est vrai, d'un chef-d'œuvre.

Nos provinces ne fournissent pas plus l'exemple qu'elles ne fournissaient l'occasion de pareilles largesses.

La Cour de Bourgogne, la plus fastueuse qu'il y eût alors en Europe, provoqua cependant la création d'œuvres qui, en dehors de l'intérêt même qu'elles offrent pour l'histoire de notre plus ancienne école, se rangent parmi les plus précieuses et dont la possession justifierait de nos jours bien des folies. Mais cet art avait un caractère tout spécial et, par sa forme autant que par sa portée, marque dans l'histoire comme essentiellement dissemblable des conceptions italiennes d'alors. Un écrivain français, M. Ménard, observe, dans ses *Entretiens sur la peinture,* que, malgré sa délicatesse exquise de sentiment, l'école de Bruges demeure plus près de la terre que du ciel.

« Les madones, même lorsqu'on les représente glorieuses », dit-il, « ont toujours dans le Nord un air de propreté apprêtée et de toilette qui rappelle la femme et la ménagère, bien plus que la Reine des Cieux. Elle ne descend pas de là-haut rayonnante et idéale, elle y monte après avoir rempli sa mission terrestre, et, au milieu des anges et des chérubins, elle a quelque chose de novice. Les vierges d'Angelico de Fiesole semblent ne pas avoir de corps; celles qu'on peint à Bruges ont sur la tête une couronne qui donne l'adresse du joaillier, et la robe qu'elles portent a été tissée dans les manufactures flamandes. »

Sous bien des rapports cette appréciation ne manque pas de justesse.

Et, si du détail nous passons à l'ensemble, alors qu'en Italie les peintures, comme, par exemple, au Campo-Santo de Pise, ou aux Eremitani de Padoue, à Santa Maria Novella de Florence, à la cathédrale de Sienne, envahissent de vastes espaces et sollicitent le regard, chez nous elles se restreignent dans des limites si étroites qu'il semble que leurs auteurs aient prévu l'œuvre des iconoclastes du XVIe siècle et tenu à en faire des objets portatifs, ce qu'elles étaient en réalité.

Le peuple bénéficiait à peine des splendeurs nées du pinceau délicat de ces maîtres, dont la vie presque entière, comme celle de Jean Van Eyck, s'écoulait parfois au service d'un prince; et, s'il arrive que quelque particulier opulent songe à décorer la chapelle mortuaire de sa famille ou l'autel de son saint patron d'une page plus développée, celle-ci restera d'ordinaire soustraite aux regards de la foule, pour ne lui apparaître qu'aux jours solennels, environnée de prestige, comme un mystère qui se dévoile.

C'est ainsi que Van Mander nous raconte que lorsque le retable de l'*Adoration de l'Agneau mystique* s'ouvrait aux jours de grandes fêtes, on accourait de très loin pour contempler ce prodige de l'art, sans arriver toujours à pénétrer dans l'étroite chapelle qui ne désemplissait pas de monde. « Car », ajoute le consciencieux écrivain, « en dehors de ces jours-là, le tableau n'est visible que pour les princes ou les gens disposés à donner un bon pourboire ». Vous voyez que, sous ce rapport du moins, notre siècle n'a rien à envier aux autres.

En réalité, cet art flamand du XVe siècle est comparable à une plante délicate dont la floraison n'est possible qu'à l'abri d'une trop vive lumière.

Notre pays connut à son tour les enthousiastes d'antiquité ; mais la chose détonnait comme un anachronisme, et de fort loin ses dehors annonçaient que c'était affaire de lettrés plutôt qu'affaire d'artiste.

Aussi, jusqu'à l'aube du XVIIe siècle vinrent, pour la première fois, se dérouler aux yeux de la foule les pages, à la fois si vastes et si éblouissantes, enfantées par le génie de Rubens, l'école flamande semble n'exister que d'alors.

Nous-mêmes, il faut en convenir, avons quelque peine à séparer de cette forme artistique la conception d'un art réellement flamand, tant s'impose à notre esprit le prestige des créations grandioses du puissant novateur.

En venant aujourd'hui vous entretenir d'un maître dont la vie et les œuvres forment avec les siennes un si frappant contraste, j'ai pourtant la certitude de trouver en cette assemblée un sympathique écho.

Notre temps se caractérise, en effet, par une largeur de vues, une puissance d'analyse qui lui sont propres, et sans prétendre que ses arrêts doivent être sans appel devant l'histoire, j'ai la confiance qu'en bien des points son appréciation ne sera point réformée par elle.

N'avons-nous pas assisté nous-mêmes à une renaissance? N'avons-nous pas, à notre tour, exhumé pour les remettre en honneur et les donner en exemple à nos contemporains et à la postérité, non seulement des merveilles de la sculpture du moyen âge, envisagées avant nous comme à peine dignes d'attention et qui maintenant font la richesse des Musées, mais tant de nobles créations picturales ensevelies dans l'indifférence, sinon dans l'oubli?

Ils sont notre conquête, en effet, les Rembrandt, les Frans Hals, les Hobbema, les Vander Meer de Delft, combien d'autres encore, et par-dessus tous, ces maîtres primitifs « glorieux » ouvriers qui font, peut-on dire, passer leur âme dans des créations faites pour rendre témoignage à la postérité, d'un amour du vrai, plus grand encore que l'amour d'eux-mêmes, et qui, dérisoirement qualifiés de *gothiques* par nos pères, peuvent affronter désormais l'épreuve du temps et les vicissitudes, peut-être plus redoutables, du goût.

Et notez que ceci n'est point de l'hyperbole.

Dans une correspondance d'Albert Dürer avec un praticien de Francfort qui lui demandait une œuvre, on voit à quel point ces maîtres anciens étaient soucieux de l'avenir de leurs créations. « Je procède avec lenteur », dit l'illustre peintre allemand, « mais je veux que mon œuvre soit parfaite, autant que le peuvent mes moyens ; qu'elle fasse honneur devant la postérité à notre nom à tous deux, et vous promets », ajoute-t-il naïvement, « que, si vous la soignez bien, elle aura dans cinq siècles autant d'éclat que le jour où je vous la livrerai. Et si elle ne vous plaît point, je consens à la reprendre, car j'attache plus de prix encore à votre satisfaction qu'à mon intérêt même ».

N'est-ce point là le langage d'un véritable artiste autant que d'un homme d'honneur, sachant qu'il n'y a meilleur moyen de mériter l'estime des autres qu'en méritant la sienne?

Et combien aussi ces lignes éclairent toute une époque de l'art, si proche de celle que nous avons à étudier!

L'appréciation plus équitable, mieux raisonnée des œuvres, devait avoir cette conséquence d'éveiller en nous l'irrésistible désir d'approcher de plus près de leurs créateurs, de relever dans la poussière des chemins la trace de leur passage vers cette perfection désormais si évidente pour nous. Entreprise bien digne des efforts de ceux qui s'y consacrent, veuillez le croire, et dont le labeur a enrichi la science historique d'un ensemble de documents sans prix pour l'histoire de la civilisation. Bref, Mesdames et Messieurs, comme le dit un des érudits les plus délicats parmi les curieux de notre temps, M. Edmond Bonnaffé, « la science moderne a compris qu'elle avait un devoir à remplir : celui de réparer les ingratitudes de l'histoire ».

Bien que la tâche ainsi dévolue à nos efforts soit des plus honorables, j'hésite à dire que les fruits qu'elle procure soient toujours dénués d'amertume.

On a beau se dire que la substitution du réel à l'imaginaire est un devoir, l'échange n'en coûte pas moins à nos préférences en mainte occasion.

Le sacrifice des récits dont s'est bercée notre enfance, que tant d'œuvres en prose et en vers, tant d'œuvres dramatiques et artistiques viennent tour à tour, associer à des souvenirs lointains, ne s'accomplit pas sans déchirement. Outre que les illusions sont faites pour être gardées, il y a toujours en nous quelque chose qui se révolte à ces brusques injonctions d'avoir à tenir pour faux ce que la veille nous croyions la vérité même. Pourtant il faut céder, et je dirais avec le poète, qu'en l'occurence,

Le plus grand est celui qui se courbe le plus.

Considérez, par exemple, ce charmant récit que nous fait Conscience de la jeunesse de Quentin Metsys.

Le pauvre ouvrier est là, cloué sur son lit de douleur, incapable désormais, il le sent, de manier le pesant marteau qui donne du pain à sa vieille mère, lorsqu'au milieu de sa désolation arrive, comme une Providence, la sœur Ursule qui lui apporte des images à colorier, et, grâce à ce travail, l'humble artisan devient bientôt un grand peintre. C'est extrêmement joli, mais il a bien fallu s'avouer que, particulièrement dans les arts, vouloir et pouvoir sont deux, qu'on ne s'improvise pas grand peintre, et que l'amour lui-même, s'il dompte les monstres, n'a pas le pouvoir d'accomplir les miracles rapportés par cette autre légende où le rude forgeron se révèle artiste éminent pour triompher d'un rival dont la profession plaît davantage à la jeune fille qu'il recherche en mariage.

Des années durent s'écouler, en effet, entre le jour où l'habile forgeron supposé — disons le bien bas, car ici même il y a doute — abandonne l'enclume, et celui où le monde devait saluer en Metsys le plus grand peintre des Pays-Bas, l'émule d'Albert Dürer et de Holbein, et comme eux, l'ami d'Érasme et de Thomas Morus.

Et Rembrandt? Si, grâce à des travaux récents, il nous est apparu sous un jour nouveau, sincèrement, n'aimions-nous pas mieux encore la croire riche, mais avare, s'enfermant pour contempler ses trésors, et du fond de cet atelier où son œil avide suit le tournoiement des atomes dans le rayon de soleil dont il illumine ses modèles, jetant au monde ébloui ses toiles prestigieuses, que de le savoir misérable, dépouillé de tout par des créanciers impitoyables et s'éteignant victime des plus cruels revers du destin?

Je multiplierais à l'infini ces exemples; ils vous prouveraient qu'en dépit de nos préférences, l'effort collectif des hommes de bon vouloir était nécessaire pour faire pénétrer un peu de raison dans ce milieu fantaisiste, où l'on voulait à tout prix nous montrer les maîtres d'autrefois.

Il en est peu dont l'existence a plus largement fourni matière aux récits émouvants que le grand peintre dont nous avons plus spécialement à nous occuper ici.

Le XVIIIe siècle, ce terrible XVIIIe siècle qui se plaisait à parer de ses rocailles la majorité de ses édifices gothiques, n'a pas respecté davantage les maîtres primitifs.

En effet, n'en sachant pénétrer l'esprit, il préféra le défigurer. Heureux encore lorsque, comme le président de Brosses, on les passe sous un dédaigneux silence, pareils à ces damnés dont nous parle le Dante, également indignes d'éloge et de blâme,

Non ragioniam di lor, ma guarda e passa!

Nous savions de longue date que l'ignorance et la faconde vont volontiers de compagnie. Si nous avions pu l'oublier, la preuve nous en serait fournie par Descamps, l'auteur d'une *Vie des peintres flamands et hollandais*, parue en 1753, et qui fit longtemps autorité. Sans plus de façons que Sganarelle, ce prolixe auteur nous donne un Memling que je vais avoir l'honneur de vous présenter.

« Carel Van Mander, dans son *Histoire des peintres*, assure, dit-il, que, dès les premiers temps de la peinture à l'huile, la ville de Bruges donna le jour à Hans Memmelinck, etc. » — Une parenthèse. — Van Mander n'a pas dit que Memling naquit à Bruges, mais seulement qu'à une époque lointaine, qu'il ne saurait préciser, vivait à Bruges un peintre éminent : Hans Memling.

Je continue Descamps :

« Van Mander se trompe. Jean Hemmelinck est le véritable nom de cet artiste, qui naquit dans la petite ville de Damme, à une lieue de Bruges. Il est probable qu'il a vécu du temps des frères Van Eyck, ou peu après, puisque nous avons de ses œuvres avant 1479. On ne sait rien de ses premières années et l'on ignore son maître; on dit qu'il s'enrôla par libertinage en qualité de simple soldat, et que se voyant réduit à la dernière misère dans l'hôpital de Saint-Jean, de Bruges, comme s'il n'eût pas eu plus de ressources que le dernier de ses camarades, il ouvrit l'œil sur le dérangement de sa conduite.

» Il est rare qu'un homme de génie reste longtemps dans le désordre. Dès qu'il fut convalescent, il peignit quelques petits tableaux pour se récréer et se procurer un peu d'argent. Quelques frères de cet hôpital, surpris de la beauté des ouvrages du malheureux peintre, publièrent la découverte qu'ils venaient de faire, et Hemmelinck fut bientôt reconnu pour le plus habile de son siècle. On obtint son congé, et il fit un tableau pour l'hôpital en reconnaissance des soins qu'on avait eus de lui pendant sa maladie. »

Cela ressemble à du Perrault, et je gage que, dans la pensée des lecteurs du temps, Memling portait la perruque et l'habit gorge-de-pigeon, tout comme les personnages les plus imposants de l'histoire quand ils paraissaient sur la scène.

Pour vous faire mieux saisir la portée du récit de Descamps, que je dise d'emblée qu'il est, d'un bout à l'autre, un produit de l'imagination de son auteur.

Cela paraît peu croyable, mais ce qui l'est à peine davantage, c'est que dans le cadre tracé par Descamps, « peintre, membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et beaux-arts de Rouen », sont venus se produire, pendant plus d'un siècle, les récits des plus graves historiens d'art.

Convenons, au surplus, qu'il y avait matière à des pages intéressantes. Seulement, pour n'être pas en reste, au lieu de se souvenir que Van Mander — puisqu'on invoque son témoignage — avait vécu à Bruges moins d'un siècle après Memling, sans pouvoir rien apprendre de précis à son endroit, l'on jugea plus commode de dramatiser le récit, et c'est de la sorte qu'a pris naissance l'histoire que nous connaissons et qui a prévalu jusqu'à ce jour.

Quel théâtre, aussi, pour les plus pratiques légendes que cette ville de Bruges, où les merveilles de l'art s'unissent à tant de grands souvenirs, et que l'imagination se plaît à faire revivre au temps de sa splendeur, comme le fait un grand poète, Longfellow, en des strophes magistrales, écrites du haut de ce beffroi, témoin de tant de faits mémorables, successivement évoqués par son génie ?

> Et si, comme le dit un autre grand poète,
> Il faut à l'édifice un passé dont on rêve,

trouverons-nous une demeure mieux faite pour éveiller en nous ces sentiments émus que le vénérable et silencieux asile, dont maintenant encore nous franchissons le seuil pour voir se dévoiler à nos regards les créations du noble artiste, recueilli là dans sa misère, et dont la reconnaissance a la plus grande part à l'éclosion de ces merveilles?

Il ne nous déplaît point alors d'évoquer le souvenir de cette nuit sombre et froide, où la porte massive, aux capricieuses ferrailles, s'entr'ouvre à l'appel du soldat blessé, venant chercher un refuge dans cette demeure des souffrances et renaissant peu à peu à la vie et à la santé, pour exprimer en des pages sublimes son éternelle gratitude.

Et comme rien ne doit manquer à ce touchant tableau, on nous montrera dans des sculptures, ingénieusement introduites par le peintre dans une de

ses créations, le souvenir de son arrivée à Bruges, enfin, dans un portrait de la Galerie Nationale de Londres, sa propre image, sous le costume des malades de l'hospice, où, de son libre choix, il séjourna pendant tout le temps qu'il passa dans la ville flamande. Car, notez-le, toujours au gré des faiseurs d'histoires, Memling disparut un jour de Bruges pour s'en aller chercher une sépulture, savez-vous bien où ? je le donne en mille à deviner : à la Chartreuse de Miraflorès, en Espagne !

Jamais l'histoire des arts ne nous offrit, je crois, plus intrépide marcheur !

Eh bien! tout cela est très intéressant, très poétique, et c'est grand dommage de devoir cesser d'y croire. J'ai hâte d'ajouter que ceci n'implique pas que nous soyons à même de mettre un bien large ensemble de renseignements exacts à la place de ceux que j'ai le profond regret de devoir vous déclarer faux.

Sans doute, il reste à dissiper de bien lourdes incertitudes touchant l'admirable artiste : pourtant nous pouvons assurer, et cela sans conteste possible, que Memling foula des sentiers moins rudes, qu'il connut l'aisance, et, chose qui achève un peu de le dépoétiser, qu'il se maria.

Enfin, s'il ne nous est pas permis d'affirmer, comme dans les contes, qu'il fut heureux en ménage, nous savons qu'il eut plusieurs enfants.

En outre, nous connaissons les noms de plusieurs de ses élèves.

Jugez, d'ailleurs, à quelles inconséquences devaient aboutir les biographes assez aventureux pour s'abandonner trop complaisamment à cette monture capricieuse qu'on nomme la fantaisie.

Memling, soldat des armées de Charles le Téméraire et blessé à la sanglante journée de Nancy, — car on savait tout cela, — se serait traîné jusqu'à Bruges pour y faire panser ses blessures.

Le trajet est bien un peu long, mais nous avons vu déjà que les longues marches ne faisaient pas peur à notre artiste, dont l'arrivée à Bruges aurait eu lieu en 1477 (près de quarante ans après la mort de Jean Van Eyck, soit dit en passant). Et puis il se trouve que le portrait de la Galerie Nationale de Londres, où Memling doit nous apparaître dans le costume des pensionnaires de l'hospice, est de 1462. Il précède ainsi de quinze années l'événement sur lequel repose toute la fable de l'arrivée à l'hôpital !

Vous vous dites peut-être que je m'amuse à enfoncer des portes ouvertes, que ce rapprochement suffisait à faire justice des contes entassés par les anciens biographes? Eh bien! pas du tout; et, ceci encore, j'ai pour devoir de vous désabuser. C'est même un fait remarquable que rien n'est résistant comme les erreurs en matière d'art. Je crois, d'honneur, que c'est au critique d'art que songeait Horace en écrivant : *Impavidum ferient ruinæ!*

Le catalogue de la Galerie Nationale de Londres, de 1885, n'avait pas abandonné tout à fait la légende, et prévenait toujours le visiteur que le portrait dont il vient d'être question pouvait être celui de Memling dans le costume de l'hôpital !

Ce que j'appellerai la manie des déterminations aboutit parfois aux plus étranges conséquences.

Qu'on me permette un exemple entre mille. Dans un village d'Allemagne existe une page admirable, d'origine connue. C'est l'œuvre d'un Flamand, qui avait fait quelque séjour dans la localité. Le sujet représenté est une *Descendance apostolique de sainte Anne,* et, son travail achevé, le peintre, poursuivant sa route, gagna l'Italie et finalement se rendit à Venise. Là il fit la rencontre de quelques-uns de ses compatriotes qui s'embarquaient pour la Terre sainte et lui proposèrent de les accompagner, ce qui fut fait.

Vous savez que dans la *Descendance apostolique de sainte Anne* les peintres ont l'habitude de grouper autour de la sainte Famille proprement dite les saintes femmes avec leurs époux et leurs enfants. Marie Salomé nous apparaît ainsi accompagnée de ses deux fils; saint Jean l'évangéliste et saint Jacques le majeur, caractérisés par leurs attributs habituels. C'est ainsi que le petit saint Jacques est vêtu en pèlerin.

Un critique, ayant eu l'occasion de voir le tableau, entreprit de le décrire. Il n'hésita point à nous faire connaître que l'auteur de l'œuvre s'y est représenté sous les traits de l'enfant vêtu en pèlerin, ce que démontre, assure-t-il, le voyage de Jérusalem! Or vous venez de voir que ce voyage fut décidé tout à fait par hasard, et après la peinture du tableau. Revenons à Memling.

Nous avons vu que la date prétendue de son arrivée à Bruges est l'année 1477. Or cette année-là précisément, un contrat intervient entre le peintre et la corporation des libraires et des enlumineurs, pour l'exécution d'une œuvre encore existante, véritable merveille, qui est au Musée de Turin : *Les Douleurs de Marie.*

L'origine du grand artiste demeure entourée d'obscurité; son inscription baptistaire n'a été relevée nulle part. L'avoir, seulement un instant, appelé Hemling, était une première preuve d'ignorance, qu'il eût fallu éviter, car la construction particulière de l'M initial, un H à trois jambages dont celui du milieu ne dépasse pas la barre transversale, est très usité au XVe siècle. Sur ce point, comme sur tous les autres, Descamps, qui trouvait sans doute avec Érasme que l'ignorance est un privilège, aurait pu se dispenser de corriger Van Mander.

Il est certain, cependant, que le nom de *Memling,* pas plus que celui d'*Hemling,* n'apparaît dans les archives brugeoises avant notre artiste.

En ressort-il que l'on soit fondé à lui donner une origine allemande et à le faire naître à Memmingen?

On a même soutenu que le prénom Hans venait à l'appui de cette supposition, étant inusité en Flandre, ce qui n'est nullement exact.

Tout cela est de pure fantaisie, autant que les prétendus voyages du peintre en Italie et en Espagne.

Au XVe siècle, l'usage ne s'était pas encore établi pour les artistes du Nord d'aller en Italie pour compléter leurs études, et la peinture de Memling est d'un caractère très précisément flamand. Si quelque rapport existe entre son style et celui de l'école d'Allemagne, nous devrions plutôt envisager cette dernière comme ayant bénéficié de son exemple, comme Martin Schongauer subit l'influence de Roger Van der Weyden. Une circonstance à ne jamais

perdre de vue, c'est que l'école flamande au XVe siècle dut à Jean Van Eyck un éclat que les Italiens ne songeaient nullement à contester, et Van Eyck trouve sa mention dans un poème écrit par le père de Raphaël!

Memling naquit sans doute vers 1430, et les œuvres datées que l'on possède de sa main vont de 1469 à 1491.

Dès l'année 1473, la cathédrale de Dantzig était en possession d'une de ses peintures les plus développées, une *Descente de Croix,* qui occupa sans doute son patient auteur pendant plusieurs années. Or ce tableau lui-même démontre quelle devait être la réputation du peintre, attendu qu'il était commandé par les Médicis et que ce fut la capture du navire qui le portait, par ce que nous appellerons un capitaine du port de Dantzig, qui le fit arriver dans cette dernière ville.

J'abuserais de votre bienveillante attention en vous donnant le détail des divers postes relevés dans les archives brugeoises par un archéologue anglais, M. James Weale. Laissez-moi seulement vous rendre attentifs à cette double circonstance que Memling était si peu dans la misère, qu'en 1480 il acquérait à Bruges trois maisons d'une certaine importance, et que, la même année, son nom était porté sur la liste des citoyens notables de la ville, imposés à 20 escalins, dans une contribution levée par Maximilien d'Autriche pour couvrir les frais de la guerre contre la France.

Certes, Mesdames et Messieurs, nous n'avons aucun droit de supposer qu'un artiste de la valeur de Memling ne joignit aux hautes facultés qui révèle sa peinture une noblesse de caractère faite pour donner l'exemple de cette rare vertu qui se nomme la reconnaissance; mais je dois à la vérité de vous dire que tout ce que l'on a prétendu nous apprendre sur l'origine des tableaux de l'hôpital de Bruges est de pure invention. Pas une seule parmi ces œuvres qui ne fut entreprise à la demande expresse de quelque généreux patron et payée.

Le *Mariage mystique de sainte Catherine* et l'*Adoration des Mages* ont été donnés à l'hospice par divers membres de la famille Floreins. Le directeur de l'hospice commanda une *Descente de Croix,* un échevin de Bruges, *Les Joies de Marie,* actuellement une des perles de la Galerie de Munich. Au surplus, on voit sur plusieurs des tableaux de l'hôpital l'indication de leur origine. L'admirable diptyque du portrait de Martin de Nieuwenhove est indiqué comme une commande du personnage, faite en 1487, et si Descamps s'était donné la peine de lire l'inscription du cadre de l'*Adoration des Mages,* il y aurait vu que ce tableau était un don de Jean Floreins.

Quant à la *Châsse de sainte Ursule,* envisagée à juste titre comme l'œuvre capitale du maître, elle fut achevée en 1489, conséquemment à une époque où depuis longtemps nous avons vu Memling jouissant en paix du fruit de son labeur.

Tout le monde connaît cette création exquise qui, à elle seule, pourrait suffire à la gloire d'un peintre. Van Mander dit que la célébrité de cette châsse était si grande qu'à diverses reprises on offrit à l'hospice de la remplacer par une châsse d'argent massif.

Chose très digne d'être redite : cet objet si précieux ne fut pas transporté en France. Les commissaires de la République n'en faisaient pas fi, mais il leur échappa d'une manière assez curieuse.

Les délégués battaient le pays, enlevant partout les œuvres d'art portées sur les inventaires dressés sans doute par Descamps. Ils arrivèrent à l'hôpital de Bruges en exigeant qu'on leur livrât « la chasse ». Les religieuses tremblaient de tous leurs membres. « La chasse! » répétaient à l'envi les sœurs, qui savaient à peine assez de français pour savoir ce qu'était la *châsse*. « Il n'y a ici aucun tableau de chasse », finit par dire la mère supérieure, et les délégués, se tenant pour satisfaits, le merveilleux ensemble nous resta.

J'ai peur, Mesdames et Messieurs, d'avoir, par le récit des faits qui précèdent, encouru le reproche de dépouiller un grand artiste d'une partie de l'intérêt si naturel que le souvenir de ses souffrances faisait rejaillir sur ses œuvres.

Il est certain qu'à l'aspect des créations suaves où la conception et l'exécution révèlent à un si haut degré l'inspiration unie au savoir, l'on se plaît à chercher dans leur auteur un autre Angelico de Fiesole, passant ses jours dans la contemplation et, dans le milieu de souffrance et de dévouement où s'écoule sa vie austère, trouvant — comme dans la naïve légende du peintre italien — les anges pour collaborateurs. Mais si ces illusions s'envolent, le rôle du peintre nous en apparaît-il comme moins noblement accompli?

Non, sans doute.

N'est-ce pas, en effet, un spectacle presque unique que l'apparition sur la même scène de deux créateurs si proches par le génie et pourtant d'une personnalité si nettement distincte : Van Eyck et Memling?

Car, notez-le, si Jean Van Eyck est parmi les peintres le plus prodigieux des exécutants, et si nous sommes contraints, chaque fois qu'une œuvre de son pinceau passe sous nos regards, de devoir nous avouer qu'on ne pousse au delà aucune délicatesse du procédé, Memling vient nous apprendre qu'il y a un pas de plus à faire, une étape de plus à franchir, de nouveaux triomphes à remporter et que, dans cette lutte, la victoire appartiendra non pas au labeur le plus persévérant, mais au sentiment le plus délicat. C'est là sa supériorité.

Le vieil historien de la peinture flamande, Van Mander, rapporte qu'aux jours d'exposition de la châsse de sainte Ursule, on voyait dans la chapelle de l'hospice un jeune homme qui restait de longues heures en contemplation devant le merveilleux ensemble. Ce jeune homme fut à son tour un peintre célèbre : Pierre Pourbus.

Hésiterons-nous à croire que Memling s'est absorbé de même dans l'étude des œuvres de Jean Van Eyck, aussi apparente dans ses créations que celle de Rogier Van der Weyden, que, sans preuve, l'on fait son maître?

On a été jusqu'à prétendre que Memling ignorait l'emploi de la peinture à l'huile. Pure illusion, car il existe assez de peintures à la détrempe pour nous dire quel est l'aspect de ce genre de reproductions.

Un artiste ne tombe pas du ciel tout armé, et Memling a du nécessairement

apprendre à quelle hauteur de réalisation conduit l'étude et l'observation de la nature : mais c'est plus haut qu'il fixe son but, et le premier d'entre les Flamands, — et peut-être est-ce pour cette cause que d'aucuns le disent formé en Italie, — le premier d'entre les Flamands, il prouve ce que peut l'inébranlable amour de la nature, uni à la puissance de l'idéal.

Sous le pinceau de Jean Van Eyck la précision confine à la dureté. Il est merveilleux dans l'art de rendre une physionomie; mais il est aussi, vis-à-vis de ses modèles, d'une rigueur impitoyable et n'hésite pas à sacrifier la grâce à la vérité du rendu.

Als ik kan : « comme je puis », telle est son opiniâtre devise. Tout ce que je vois, tout ce que je puis rendre je le rendrai; les limites de mon domaine iront jusque-là, et nous savons, en effet, que son pouvoir de réalisation était pour ainsi dire infini.

Ses madones ont quelque chose d'inquiet, de maladif, dont l'admirable portrait de femme, au Musée de Bruges, pourrait nous donner le secret. Dis-moi qui tu peins, et je te dirai qui tu aimes.

L'enfant Jésus, sous le pinceau de Van Eyck, est presque un petit vieillard : il semble que le sourire creuse d'une ride ses chaires délicates.

Memling, au contraire, est épanoui. Aucun nuage ne voile le front de ses bienheureux.

Ses madones, pour garder le type flamand, ne sont pas seulement une étude consciencieuse de la nature, elles prennent place dans l'histoire des arts à côté des visions des Francia, de Raphaël et du Corrège par la suavité de l'expression et ce caractère à la fois candide et maternel qui leur donne un charme incomparable. C'est avant tout la femme rêvée.

Ainsi, encore, l'enfant Jésus, sans revêtir l'aspect parfois un peu viril que lui donnent les peintres italiens, a cependant une individualité qui l'isole parmi les enfants de son âge, dont il a tout le gracieux abandon.

Sans aller jusqu'à dire que Memling l'emporte matériellement sur Van Eyck, je n'hésite pas à l'envisager comme caractérisant une époque plus avancée de l'art.

Coloriste admirable, dessinateur précis et même savant, il trahit l'influence de son époque par cette disposition symétrique des groupes, qui ne doit disparaître qu'au XVIIe siècle; mais ses personnages agissent sans contrainte dans des milieux où l'air et la lumière abondent.

Il le cède à Van Eyck en vigueur, en puissance et en éclat de couleur; mais je n'hésite pas à affirmer que si réellement, comme le veut Buffon, le style, c'est l'homme, tandis que notre admiration ira d'abord à Jean Van Eyck, nos sympathies intimes iront d'abord à Memling.

A l'heure où expirait le grand peintre, Bruges était au déclin de sa prospérité. Bientôt le silence allait envahir ses rues, où les palais déserts devaient seuls marquer le souvenir d'une splendeur pour jamais éteinte.

Eh bien ! il n'y a pas jusqu'à cette coïncidence qui n'achève d'entourer le maître de ce voile de poésie dont les réalités les mieux établies ne viendront pas à bout de le dépouiller.

On dirait qu'il était dans la destinée de cet homme d'éclairer pour jamais de sa gloire la cité maintenant enveloppée de silence, mais qui restera un lieu de pèlerinage pour les amants de l'art aussi longtemps qu'il subsistera une œuvre de Memling

Car ainsi que le dit Fromentin dans son beau livre sur les *Maîtres d'autrefois :* « Si pour toute l'école primitive le sentiment est grave, l'inspiration monacale, la destination princière, la pratique expérimentée, l'effet éblouissant, Memling reste distinct, unique, candide et délicieux, comme une fleur dont la racine est insaisissable et qui n'a pas eu de rejeton ».

Le lieu de naissance de Memling (1). — Personne n'ignore le mystère qui a plané jusqu'à ce jour sur l'origine du grand peintre Memling. Les recherches de M. Weale, couronnées d'un si remarquable succès, ont fait justice de la plupart des fantaisies biographiques accumulées par Descamps et ses continuateurs directs. On a cessé de voir en Memling le soldat des armées de Charles le Téméraire, venant à l'hôpital de Bruges faire panser ses blessures et se révélant ensuite comme artiste sous l'empire de la gratitude

Nous savions par M. Weale que bourgeois de Bruges et bourgeois notable, pour sûr à dater de 1478, Memling dut à ses travaux une aisance bien méritée.

Mais la Flandre était-elle admise à revendiquer comme un de ses fils le grand peintre qui jette sur son école un si glorieux éclat? Ce point restait indécis, ou plutôt, l'absence complète d'indication touchant le lieu de naissance de l'immortel auteur de la châsse de sainte Ursule amenait M. Weale à lui donner une origine étrangère, allemande peut-être à cause du prénom Hans, à peine usité à Bruges, peut-être hollandaise à cause du nom Memling, aujourd'hui Medemblic, localité de la West-Frise.

Une chose était certaine, c'est que le chroniqueur Marc Van Varnewyck, lequel écrivait un demi-siècle à peine après Memling, désignait le peintre sous le nom de Hans l'Allemand : *Duytschen Hans,* sans qu'aucun doute soit possible au sujet de l'identité du personnage ainsi désigné.

L'assertion de l'historien de la Flandre se trouve aujourd'hui confirmée : Memling était Allemand, en effet.

Une note insérée dans l'*Athenæum* de Londres, du 2 février 1889, nous apporte ce renseignement, depuis si longtemps attendu. Cette note, encore anonyme, fait connaître qu'il existait à Bruges, vers la fin du XVe siècle, un clerc du nom de Rombaut de Doppere, lequel était aussi notaire et, à ce qu'il semble, amateur d'art. Il tenait un journal, plus tard passé aux mains de l'annaliste Meyer, qui fut à même de le mettre largement à contribution (2). Or, sous l'année 1494, on relève dans ce journal la mention suivante :

---

(1) Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique.*

(2) Ce manuscrit est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque d'Arras.

« *Die XI Augusti, Brugis obiit Magister Joannes Memmelinc, quem prædicabant peritissimum fuisse et excellentissimum pictorem totius orbis Christiani. Oriundus erat Mogunciaco, sepultus Brugis ad Aegidii.* »

Donc, Memling, originaire de Mayence, réputé le plus grand peintre de la chrétienté, est mort le 11 août 1494 et a été inhumé à Saint-Égide.

M. Weale avait déterminé déjà, avec une quasi-certitude, l'année de la mort de Memling. Pour la date de sa naissance, comme le dit avec raison l'*Athenæum*, c'est aux archives de Mayence à nous la fournir.

Encore le lieu de naissance de Memling [1]. — Il y a peu de mois, j'ai communiqué à la Classe des beaux-arts une note relative au lieu de naissance de Memling. Simple résumé d'un article paru dans l'*Athenæum* de Londres, le 2 février 1889, cette note faisait connaître la découverte, dans un manuscrit provenant de Rombaut de Doppere, ecclésiastique brugeois de la fin du XVe siècle, du lieu de naissance de Memling, Mayence, et de la date de décès du grand peintre, le 11 août 1494

Il résultait d'un renseignement qui m'avait été fourni à ce sujet, que le manuscrit de Rombaut de Doppere était déposé à la Bibliothèque d'Arras. Ce renseignement était fautif.

Le dernier manuscrit de Jacques Meyer appartient à la Bibliothèque de Saint-Omer, et c'est en le compulsant que le P. Henri Dussart, de la Compagnie de Jésus, a découvert de nombreux extraits d'un manuscrit inédit de Rombaut de Doppere, lequel était prêtre, notaire public et greffier du chapitre de Saint-Donatien à Bruges.

On voit ainsi qu'au P. Dussart revient l'honneur de la découverte des nouveaux et précieux renseignements relatifs à Memling. C'est en son nom que j'ai l'honneur d'offrir à l'Académie une seconde édition de l'analyse qu'on lui doit du recueil manuscrit de la Bibliothèque de Saint-Omer. Cette analyse, faite avec une compétence remarquable, est des plus intéressantes.

Le P. Dussart expose comme suit le contenu du registre :

« Ce volume peut être considéré comme formé par la réunion de deux tomes. Le tome Ier contient : 1° des extraits d'une chronique manuscrite de Gand, que l'auteur appelle le *Livre de Madame de Thiant;* 2° des documents pour l'histoire, tirés du *Liébard* et d'une douzaine de pièces manuscrites ou imprimées; 3° des extraits considérables du livre de *Rombold de Doppere.*

» L'auteur ne se gêne pas pour entremêler le tout de réflexions sur les faits qu'il note et pour y intercaler la mention des événements du jour.

» Le tome II est formé uniquement d'extraits du fameux *Anonyme de*

---

[1] *Le dernier manuscrit de l'historien Jacques Meyer; recherches sur le manuscrit 730 de la Bibliothèque de Saint-Omer*, par le P. Henri Dussart, de la Compagnie de Jesus. Nouvelle édition revue et corrigée. Saint-Omer, 1889; 44 pages in-8°.

Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 3me série, t. XVIII, n°s 9-10, 1889.

Charles VII et de Louis XI, Thomas Basin, évêque de Lisieux, dont M. Quicherat a publié les œuvres en les restituant à leur véritable auteur. Les possesseurs successifs de notre volume y ont fait quelques corrections et en ont signalé certains passages par des notes marginales. »

La mention concernant Memling se trouve dans la troisième partie du tome Ier. Sa sincérité ne peut être mise en doute. Elle ressort de l'ensemble du recueil et n'y intervient qu'à titre incidentel.

« Rombold de Doppere, dit le père Dussart, rapporte au jour le jour les événements qui viennent à sa connaissance. Souvent il indique à la fin la date et le jour de la semaine. Son livre est une sorte de *Journal* auquel Philippe Meyer, dans sa continuation des Annales, recourt avec confiance; il s'en sert même pour redresser Heuterus. »

Ayant rapporté la note qui concerne Memling, le père Dussart la fait suivre de cette réflexion :

« Si Mayence, grâce au texte de Doppere, peut réclamer l'honneur d'avoir donné le jour à cet artiste brillant et suave, Bruges s'enorgueillit à bon droit d'avoir été sa patrie d'adoption et le lieu de sa sépulture : elle vit éclore ses plus beaux chefs-d'œuvre et elle sut, du vivant même de Memling, les apprécier à leur juste valeur. » Rien de plus vrai. C'est sur le sol flamand que Memling s'est illustré et la Belgique a certainement les droits les plus légitimes à le revendiquer pour sien.

MEULEN (Edmond VAN DER), artiste peintre, mort à Bruxelles le 31 janvier 1905, à l'âge de 63 ans, dans sa maison rue de la Buanderie, laquelle on vend en 1906.

MEUNIER (Constantin), mort à Bruxelles le 4 avril 1905.

Des personnages officiels, des sommités du monde de la politique, de la science, des arts, des lettres, ont respectueusement salué sa dépouille mortelle; un grand convoi de citoyens, hommes du peuple, représentants de tous les partis et de toutes les classes, se dirigea de la maison mortuaire à l'église et de l'église au cimetière, et donna aux funérailles une solennité qui dépasse de beaucoup la mesure ordinaire.

Les condoléances arrivées de l'étranger, de l'Allemagne aussi bien que de la France, ont rivalisé à dire combien la perte de ce grand artiste a ému non seulement sa patrie, mais le monde entier. Car ses créations ont parlé au monde entier.

La disparition d'un grand artiste est un deuil pour l'humanité, et ceci est tout particulièrement vrai pour la mort de Meunier. Sa conception artistique, toute moderne, ne se contentait pas d'être de son temps, mais, par une vision prophétique, elle paraît s'adresser plus encore à l'avenir qu'au présent. Ceci n'empêche qu'en droite ligne, à travers les siècles, elle ne puisse se baser sur les plus hautes traditions du passé.

La seconde moitié du XIXe siècle a été tout particulièrement pour la sculpture belge une époque de rénovation; l'idéal se transforme, une vision

nouvelle et libre de la nature triomphe, avec une force irrésistible, d'une esthétique dirigée, avec la sévérité la plus étroite, par la conception du Beau. Avec toute la puissance de la Théorie, l'Art académique prétendait répéter les œuvres de Phidias et de Praxitèle, et l'excommunication était lancée contre les tendances d'émancipation. Rude et David d'Angers s'étaient mis au ban par l'Art aussi bien que par la Politique.

L'Histoire s'étonnera de ce que Meunier, mort au XXe siècle, à l'âge de 75 ans, soit resté étranger à la campagne contre la routine, bien que, plus que tout autre, il parût désigné pour la lutte. Cela vient de ce que, jusqu'à sa cinquantième année, il n'a mené qu'une existence fantomatique, sans action artistique; ce n'est pourtant pas que la vocation lui soit venue tardivement, car Meunier était artiste dès ses premiers pas dans la vie. Son frère Jean-Baptiste, graveur distingué, son aîné de dix ans, lui apprit à manier avec maîtrise le crayon de dessinateur, et cette circonstance devint pour Meunier le point de départ de son avenir artistique. Les sculpteurs de l'époque ne se servaient que de l'ébauchoir, et ne dessinaient pas.

Le jeune Constantin fit ses premières armes sur le terrain de la sculpture. Simultanément élève de l'Académie et du sculpteur Fraikin, il se trouva en mesure d'envoyer une statue à l'Exposition de 1851. Le titre de cette première œuvre, *La Guirlande*, évoque l'idée d'un sujet gracieux, d'autant plus que le professeur de Meunier cultivait particulièrement ce genre, sa meilleure œuvre, *L'Amour enchaîné*, fait penser à Pradier. Jusque vers la trentaine, Meunier fit de la sculpture. Parmi les figures qui ornent la salle des fêtes du Palais des Académies à Bruxelles, se trouve une de sa main; elle n'est ni meilleure ni pire que l'entourage; elle est de son époque, ce qui ne veut pas dire de son temps.

Les esprits les plus libres ne croyaient pas alors à la possibilité d'une nouvelle évolution de la sculpture. Par l'enseignement de son frère, qui était élève de Calamatta, Meunier avait grandi dans le culte de l'Antique. A l'âge où la résistance à l'enseignement académique constitue pour le jeune artiste le premier pas vers l'émancipation, Meunier dessinait passionnément d'après l'Antique à l'Académie de Bruxelles, dont il suivait les cours. La grandeur et le style l'empoignaient. Pour le reste, le crayon, dans sa main, paraissait un instrument plus docile que l'ébauchoir, et personne ne s'étonnait que sa préférence restât acquise à la peinture.

A ce moment l'école belge traversait une crise. La protection officielle de l'Art paralysait la vigueur des jeunes et restreignait le terrain qui leur était ouvert. L'enseignement de l'Art, concentré entre les mains de l'État, dut cependant contempler ce fait très révolutionnaire.

Les principes de David dominaient, sans exception, à l'Académie de Bruxelles, dirigée par Navez, ancien élève du maître français. Et vers 1855 quelques transfuges des écoles officielles se groupaient à Bruxelles en un atelier libre.

Sans être une pépinière d'artistes célèbres, cette école fournit le point de départ à un mouvement fécond en résultats.

Là on sonnait le ralliement pour tous ceux qui rêvaient une conception vraiment plus humaine de la vie.

Le jour où Meunier entreprit de mettre ses capacités au service de la peinture, il fut entraîné dans le mouvement par la force des choses. Son art ne pouvait avoir que cette raison d'être.

A ce moment, le peintre en lui éclipse le futur sculpteur. Pour apprécier le maître, il faut cependant bien tenir compte de cette partie de sa carrière, consacrée à la peinture, car il faut se dire, le génie propre à Meunier se manifeste avec la même puissance aussi bien dans ses peintures que dans sa sculpture. Le *Martyre de saint Étienne,* au Musée de Gand, est une des œuvres principales de l'école belge et constitue un morceau d'un style vraiment lapidaire. Dans la formation de Meunier, il faut tenir compte de l'influence de son professeur De Groux, qui fut peut-être, comme Muther le dit, le plus grand maître que la Belgique ait produit. De six ans l'aîné de Meunier, il fut ancien élève de Navez et de l'Académie de Dusseldorf, et il commença sa carrière comme peintre de sujets religieux. Simple et délicat, profondément accessible à la pitié, De Groux était le premier peintre belge qui cultiva un art plus humain rejetant les vaines formules que la tradition imposait à tous ceux qui avaient le désir de demander leurs sujets à la vie réelle. En même temps il était l'objectif des attaques les plus passionnées de la critique officielle. Il peignait le peuple sans vouloir en être le serviteur, sans flatter ni ses mœurs ni sa physionomie. Mais comme on se scandalisait de la forme, il fut, au nom du Grand Art, accusé de parodier la nature et de s'être mis au service de l'*Esthétique de la laideur,* et cela en Belgique, quand en France les critiques les plus éminents, à leur tête Théophile Gautier, lors de l'Exposition universelle de 1855, avaient préconisé en lui le plus distingué des peintres vivant à Bruxelles.

Meunier ne lui doit pas tout, mais il lui doit beaucoup. Tous les deux aimaient les anciens et avaient le culte des primitifs. Tous les deux ils se sentaient stimulés pour les très nombreux vitraux que Capronnier exécutait pour les principales églises d'Europe. Tous deux firent des cartons pour lui.

Les premiers tableaux de Meunier trahissent cette double influence. Sa préférence va à la vie claustrale, au type ascétique. Comme sculpteur, il est plus tenté par la forme que par l'effet. Il aime à présenter ses figures de profil.

Son premier tableau, exposé à Bruxelles, *Sœur garde-malade* (1857), puis *L'Enterrement du Trappiste* (1860), *Le Repos éternel, La Prière* (1862), *L'Extase de saint François d'Assise* (1862), ont presque l'air de bas-reliefs. Avec l'*Extase* le maître prend place parmi les interprètes les plus passionnés de ce thème; il se rapproche des Espagnols que, quelques années après, il devait étudier à Madrid et à Séville.

Meunier fit un séjour à l'abbaye de la Trappe. Moines, jeunes et vieux, s'attelant à la charrue, chantant la messe et accompagnant les défunts à leur dernière demeure, tout cela se condense chez lui en une impression plus que profondément sentie et grandiosement rendue. En général, le succès de sa

peinture fut considérable et l'approbation officielle ne fit pas défaut. Subitement l'éclair du génie alluma la flamme qui devait éclairer le monde. L'Exposition d'Anvers, en 1885, tout d'un coup, fit connaître Meunier à la fois peintre et sculpteur. Quatre tableaux témoignaient de son génie : *Le Déchargement d'un navire au port d'Anvers ; La Fabrique de tabacs de Séville; La Descente dans la fosse; L'Entrée dans le charbonnage de Liége; Le Creuset cassé (Verrerie de Val-Saint-Lambert).* Ses œuvres plastiques étaient: un plâtre, *Le Pudleur* et *Le Cheval de la Corporation.*

L'impression que firent ces œuvres, qui se rangent parmi les plus belles, ne dépassait pas les limites d'un succès d'estime. L'année suivante parut l'imposante figure du *Forgeron,* qui se trouve maintenant au Musée de Berlin. Un critique faisant autorité se demandait encore si c'était là un thème pour sculpteur, et le public belge avait beaucoup à désapprendre avant de s'élever au niveau d'un art dont la noble simplicité ne pouvait plaire aux « mondains ». Le sens esthétique, développé par l'éducation, se subordonne à de nombreuses exigences que les esprits libres ne peuvent impunément violer. Il a fallu des siècles pour mettre à leurs véritables places certaines gloires de l'humanité. Vélasquez, Rembrandt, Frans Hals, sont d'heureuses trouvailles des temps modernes.

L'art de Meunier, fruit d'une longue et douleureuse gestation, est synthétique dans son essence. Il ne pouvait être que l'art d'un homme mûri dans la pensée et dans l'observation de la nature, ou mieux encore, d'un homme qui a su oublier.

Avec la sincérité qui fait le fond de son caractère et de son art, Meunier a raconté lui-même à George Treu, la transformation qui s'est opérée en lui par la vision de la « beauté tragique et indomptée de l'ouvrier industriel ».

Il est conduit dans le pays noir par l'ouvrage de Lemonnier, *La Belgique.* Alors il pénètre dans les hauts fourneaux, les forges des établissements métallurgistes, les verreries et les charbonnages. C'était comme une vision dantesque de l'enfer moderne, là où les cyclopes évoqués par l'imagination du poète se mouvaient nus dans toute la plénitude de leur force, au milieu des flammes et des torrents de fer liquide. Subitement et irrésistiblement surgissent dans son esprit ces apparitions antiques qui avaient occupé l'élève pendant ses jeunes années. Ce que son esprit lui montrait devint une vision nette, ce que d'autres n'auraient vu que comme un rêve vague se concrétisait pour lui en réalité, idéalisé par le sentiment artistique.

Ainsi naquit son art immortel. Meunier, pourtant, dut attendre encore dix ans cette gloire qui lui fut finalement annoncée, non par la Belgique, mais par l'étranger. On peut la dater du jour où Bing entreprit de réunir à Paris, au Salon de l'Art nouveau, toutes les œuvres de Meunier. Ici, malgré Millet, malgré Rodin, se trouvait évoquée, dans une forme nouvelle et originale, la figure de l'Humanité dans toute sa terreur, dans toute sa grandeur. C'était de l'Art comme les œuvres de l'Antiquité. Un bronze de Meunier, si on le vieillissait artificiellement, pourrait passer pour une œuvre étrusque, tout comme on verrait sans surprise sa signature au bas de l'*Orateur* de Florence.

Plus que ne le font ses compagnons célèbres, Meunier exprime par la forme extérieure l'âme de l'individu représenté : chez lui, il n'y a nullement un simple modèle d'atelier, il y a *quelqu'un* qu'on devine.

La force de Meunier est consciente. Le travail qu'il achève est dirigé par une passion supérieure, il est inéluctable et impitoyable. Meunier le sait et s'y résigne. Là se trouve le côté tragique de son œuvre. Il ne fait nullement appel à notre pitié qui grandit à mesure que l'œuvre reçoit son achèvement. Il ne dramatise pas; il raconte, et cela avec un accent de grandeur instinctive. Je disais qu'il ne faisait point appel à notre pitié; j'ai entendu de sa bouche que son art ne tendait nullement à cet effet. Certes, dans la sculpture moderne, aucun ouvrage n'émeut aussi profondément que le *Grisou :* nouvelle *Mater dolorosa,* la mère de la victime de la catastrophe contemple les restes inanimés du fils couché à ses pieds. Involontairement on se rappelle ces produits de l'art plastique castillan qui dépeignent les scènes de la Passion dans un langage dont l'expression frise la démence. Pourtant Meunier n'est pas allé aussi loin. Il a vu, il a senti. La contemplation de son œuvre émeut d'une manière plus intérieure. On croit voir secoué par les sanglots le buste penché de la pauvre mère. Jamais, sans doute, la sculpture n'a été plus pathétique. Un seul coup d'œil sur l'œuvre suffit pour faire connaître, pour faire comprendre l'artiste tout entier. Et comme sa pitié ne cède que là où la douleur fait défaut, dans une œuvre splendide et particulièrement renommée, il rend le *Vieux Cheval de fosse,* créature pour ainsi dire dégénérée qui ne travaille que dans l'obscurité, où elle vivra toujours jusqu'à ce que la mort mette fin à ses souffrances. La principale source de l'art du maître se trouve dans les compassions de son cœur.

Si Meunier doit à la France sa première renommée artistique, il doit à l'Allemagne la diffusion de sa gloire. Dresde a suivi Paris. Les préparations de l'Exposition de sculpture de 1897 conduisit Georg Treu et Robert Diez à Bruxelles. Il m'a été donné de les mettre en rapport avec Meunier. Treu se sentit profondément ému à l'aspect de cet art noblement simple qui le captivait. Et l'érudit archéologue, le savant historiographe de la sculpture de la Grèce antique croyait voir un retour à l'art hellénique dans cette forme d'expression qui était à la fois moderne et si profondément classique. Il fit connaître le grand sculpteur belge, d'abord dans le *Pan,* numéro d'octobre 1897, et ensuite dans le charmant volume *Constantin Meunier,* (Dresde, E. Richter, 1898). L'Exposition de Dresde devint un véritable triomphe pour Meunier. Depuis, toute une salle de l'Albertinum est consacrée à son art. Ainsi Meunier est déjà de son vivant entré dans l'immortalité. Dans quelques pages qui témoignent de sa modestie, il a retracé sa carrière. On les trouve dans l'appendice de l'ouvrage du professeur Treu; il y dit avec raison qu'il y avait deux vies dans sa vie, et il conclut :

Le temps est bref.

Les années qui devaient encore s'écouler jusqu'à sa mort ne pouvaient plus augmenter sa gloire. « J'ai obtenu », c'est ainsi qu'il écrivait à Treu, « la plus haute satisfaction de mon amour-propre ».

Si Meunier avait déjà donné la pleine mesure de son génie, d'autres créations sont cependant venues s'ajouter encore à son œuvre déjà si riche. L'exposition complète de ses travaux à Bruxelles en 1902 constitua un événement. En cent vingt numéros, il avait réuni les œuvres de sa période d'évolution : tableaux, dessins, pastels et aquarelles. En fait d'œuvres plastiques, on y voyait des statues, des bustes et des hauts-reliefs. De cette épreuve manifeste, Meunier sortit, non plus grand pour les artistes, — il n'en avait pas besoin, — mais consacré par la foule qui s'en tient toujours aux célébrités toutes faites. Au milieu de la salle s'élevait la merveilleuse statue du *Semeur,* destinée à couronner le monument de *La Glorification du travail,* que l'artiste rêvait, et que seule la mort l'a empêché d'achever.

Tout le monde connaît aujourd'hui les merveilleux bas-reliefs qui furent créés pour la frise de ce monument. Mais, comme en fut pour le monument de Jules II par Michel-Ange, trop puissant pour être réalisé dans une vie d'homme, ici, encore une fois, seul le plan donna finalement raison à l'artiste. La plus haute glorification du Travail se trouvait dans les œuvres de Meunier qui remplissaient la vaste salle du Cercle artistique.

Ici tout était une vie pleine de travail, de souffrances, de préjugés, couronnée par une magnifique apothéose et au milieu de tout cela, modeste et simple, et comme surpris de s'y voir, se trouvait le véritable *Semeur,* l'ouvrier de cette riche moisson. Pauvre homme! la lame avait usé le fourreau! On l'avait surnommé le second Michel-Ange, lui, défiguré par le rude et pénible travail de sculpteur, dont le teint était pâlot, le dos voûté, l'œil devenu terne! Depuis quelques années, il ne travaillait plus qu'assis.

A cette exposition on voyait pendant quelques jours un petit modèle d'un monument du Travail. Il montrait clairement que l'artiste ne pouvait plus nourrir l'espoir de dépasser sa première pensée qui était du reste difficile à définir. Il s'agissait d'un simple pylone autour duquel se groupaient les figures et qui était surmonté du *Semeur.*

L'État belge conçut alors le plan de réunir tous les matériaux plastiques ou monument rêvé pour en remplir avec les autres trésors artistiques qu'il possédait du maître, une salle Meunier dans le Musée que Bruxelles bâtit au Mont des Arts. Meunier n'a laissé que deux monuments publics. Un bronze érigé au parc de Louvain en l'honneur d'un missionnaire mort victime de son dévouement aux lépreux. Cette création, du plus beau style et beaucoup trop peu connue, évoque la période qu'on pourrait appeler la période monacale dans la vie de notre artiste. Quand Meunier créa cette œuvre, il ne vit encore briller que l'aurore de sa gloire. L'autre, qui orne une place publique, s'appelle l'*Abreuvoir,* est une des créations les plus mûres du temps de son plein développement. Un cheval de trait monté par un robuste jeune homme nu jusqu'à la ceinture se penche pour boire à une eau courante. Cette belle décoration de fontaine orne une place publique au nord de Bruxelles.

Indubitablement, Meunier, comme professeur à l'Académie de Louvain, avait ses raisons pour se rappeler avec tristesse les années qu'il avait passées

dans cette ville brabançonne. C'est là que peintre et dessinateur dans toute la maturité de son talent, il a perdu son fils Charles. C'était une perte irréparable pour le malheureux père, mais il faut le dire, dans ce centre provincial, il subit la bienfaisante influence du calme si indispensable à la création artistique.

Dans cette retraite tranquille furent créées les plus belles de ses œuvres plastiques, *Le Pudleur au repos, Le Forgeron* et même *Le Grisou.*

Louvain lui a, du reste, procuré d'importants travaux, car il y a orné de fresques l'église Saint-Joseph, cette même église où, le 22 mars 1894, ses amis attristés avaient accompagné la dépouille mortelle de son fils.

Meunier allait accomplir sa soixante-quinzième année. Il semblait à tous ceux qui l'ont connu que la destinée aurait dû le dédommager, par une vie plus longue, des déboires de la première période de son existence. Et chez moi, au sentiment de deuil profond que sa perte a causée partout, il se mêle l'amertume de ne pas l'avoir vu assez pour jouir des résultats de son travail qui, comme ses œuvres le montrent, était à la fois si noble et si désintéressé.

A. Seemann, *Zeitschrift für Bildende Kunst.* Leipzig, 11 mai 1905.

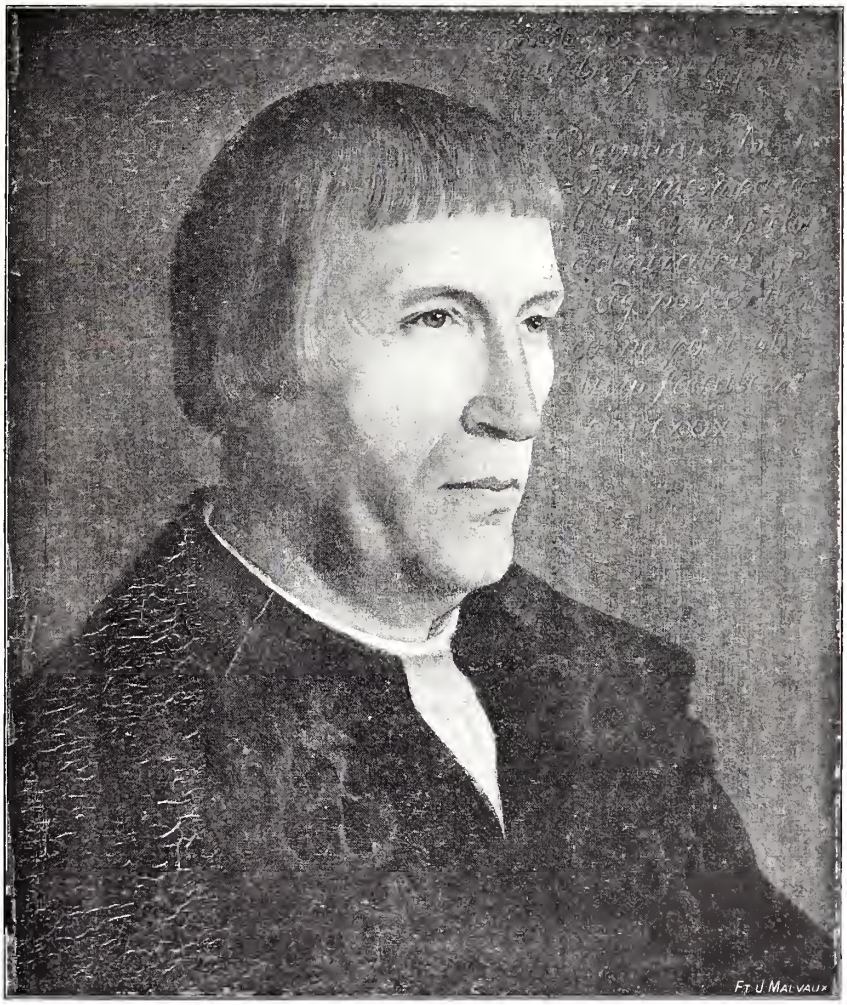
METSYS (Quentin).

Son portrait par lui-même [1]. — On reproche encore assez volontiers à notre époque, si passionnée d'apporter de nouveaux éclaircissements à l'histoire de l'art, de tomber, par manie de la critique, dans de nouvelles erreurs et de n'aboutir à rien de mieux qu'à en substituer de nouvelles aux anciennes. Cette assertion ne manque peut-être pas d'un fond de vérité. Cependant comment nier que notre siècle, alors même qu'il s'est trompé parfois, — *errara humanum est,* — a l'avantage sur son devancier de pouvoir faire l'histoire, non seulement par les livres, comme cela se pratiquait jadis, mais au moyen de ses propres sources : les travaux appuyés par des documents infaillibles. Là réside la supériorité. La multiplicité des galeries publiques et la facilité de leur accès, la rapidité des communications, la possibilité de fixer ses souvenirs par la photographie, la liberté de pénétrer dans les dépôts des archives, tout cela lui assure des avantages incontestables.

De nos jours, il n'est plus possible, quelque répugnance qu'on éprouve à se déplacer, d'entreprendre l'étude de l'art sans quitter son cabinet de travail. On est contraint d'analyser, d'autopsier, comme disent les Allemands, et même il ne suffit point d'avoir vu, il faut revoir et encore revoir; car les œuvres d'art ne livrent généralement leurs secrets qu'après un examen renouvelé et comparatif. C'est indubitablement chose excellente de scruter la vie des maîtres; mais rien ne surpasse l'étude de l'œuvre elle-même. Combien de fois l'histoire n'a-t-elle pas confirmé les faits établis par semblable étude.

---

[1] *Vlaamsche School.* Anvers, 1888.



QUENTIN METSYS — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME

(Musée de Francfort.)

Je viens donner ici une nouvelle preuve de l'importance qu'il y a d'aller voir sur place. Quiconque s'est occupé de l'histoire de notre art national sait combien sont rares, jusqu'à présent, les œuvres non contestées de Quentin Metsys. Même si, comme l'apprend la tradition, il a commencé relativement très tard à manier le pinceau, une aussi longue carrière que la sienne aurait dû fournir un nombre d'œuvres notablement supérieur aux quelques panneaux que nous trouvons répandus dans les diverses Galeries. Le temps et les déplorables événements du XVIe siècle, de même que le dédain de certains des nôtres pour les gothiques, ont assurément contribué à la perte d'une grande partie des productions artistiques d'un siècle que nous avons appris à estimer et à aimer.

Les iconoclastes ont commis sans conteste beaucoup de mal; nonobstant on peut supposer que leur rage de destruction s'est donné libre cours bien plus sur des œuvres de sculpture que sur des tableaux; les peintures peuvent être transportées et cachées et, le cas échéant, être restaurées; une œuvre de sculpture, au contraire, est détruite à tout jamais; le marbre est brisé, le bronze est jeté au creuset, tandis que l'œuvre périssable de la gravure survit pendant des siècles.

Pour les œuvres de Quentin Metsys que l'histoire mentionne, il en est une dont la perte se fait sentir d'autant plus douloureusement qu'elle s'est produite récemment, à savoir le portrait du grand maître par lui-même, dont il fit présent à la Gilde de Saint-Luc, ainsi que le rapporte Van den Branden. Il ornait encore le local de l'Académie au temps où celle-ci était établie à la Bourse, quand il fut enlevé par les « Commissaires » français en 1794, à l'effet d'augmenter le butin qui devait démontrer que les productions du génie appartiennent aux peuples libres. Descamps, dans son *Voyage pittoresque,* le juge en deux mots : *Il est dur et froid.* Sous la plume de cet écrivain du XVIIIe siècle, on sait ce que cela veut dire. Il appréciait absolument de la même manière les grands tableaux de l'illustre maître, reconnaissant néanmoins que, dans le tableau de Louvain [1], il y a des têtes digne de Raphaël. Quoi qu'il en soit, le portrait en question n'arriva pas à destination, ce dont nous ne nous soucierions pas beaucoup si seulement il nous était resté; mais ce qui est plus grave, il fut perdu en chemin, il ne revint point, quand, en 1815, la Belgique obtint la restitution d'une partie des trésors d'art qui lui avaient été enlevés. Et depuis un siècle le portrait a disparu sans que son existence ait été signalée de quelque part. Est-il détruit? Nous ne le pensons pas.

Pour en déterminer l'aspect, on renvoie à une gravure déjà parue au XVIe siècle dans la précieuse collection de Hieronymus Cock, que la veuve de cet illustre éditeur fit paraître en l'an 1572; cette collection porte comme titre : *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris Effigies.* Le portrait qui y figure a servi de type à presque toutes les autres reproductions des

---

[1] Depuis au Musée de Bruxelles.

traits du maître, et est, pour ce qui regarde la ressemblance, considéré comme son image la plus fidèle. Il nous est représenté de profil, imberbe, avec de longs cheveux. Les traits du visage sont réguliers, concordant parfaitement avec l'idée qu'on se fait d'un peintre aussi délicat, de l'homme qui réalisa la merveille d'être devenu peintre par la force de l'amour. Quoi qu'il en soit, chacun accepta que le modèle adopté par Hieronymus Cock fut celui qu'enlevèrent les Français et vainement recherché depuis 1794.

Eh bien! ceci est précisément une erreur. Le portrait reproduit par la gravure, n'était pas une peinture, mais une médaille, la même dont Fornenbergh nous rapporte qu'elle servit de modèle à Cornelius van der Gheest, quand, en 1629, il composa l'épitaphe de Quentin Metsys placée au pied de la tour de Notre-Dame, la même aussi copiée par Van Mieris dans l'*Historie der Nederlandsche Vorsten*, 1732, page 288, tome Ier. Elle porte le millésime de 1494.

Il existe au Musée de Florence, dans la salle consacrée aux portraits des artistes, un autre portrait qui est considéré comme étant celui de Quentin Metsys. Gravé par Dalco, pour le grand ouvrage commencé par Achille Paris, il fut copié par Van Even dans l'*Histoire de l'École de Louvain*.

De Keyser aussi s'en inspira pour la peinture murale du Musée d'Anvers. L'homme représenté par ce tableau paraît sexagénaire. Son corps fortement charpenté fait penser au début de sa carrière, au temps où il maniait encore le lourd marteau de la forge. Sa femme, représentée sur un panneau, que l'on découvre seulement en faisant pivoter le portrait du mari, n'est ni gracieuse ni belle. Sans nous arrêter à ce détail d'importance secondaire, il est cependant à présumer qu'elle lui servit fréquemment de modèle, et nous y ajoutons que si le portrait de Florence est celui de Quentin Metsys, celui qui a été copié par Cock ne peut être le véritable; car nonobstant la différence d'âge, il est impossible de reconnaître la même personne dans les deux portraits, si l'on s'applique quelque peu à examiner la structure corporelle de la personnalité. Au surplus, voici ce qui arrive, et l'on pourra se convaincre une fois de plus de la vérité des paroles de Beulé, déjà cité ailleurs : « *Les œuvres même suppléent à l'absence de témoignages écrits.* » Le portrait de Florence fut déclaré faux par tous les connaisseurs d'art, uniquement parce qu'il ne saurait être l'œuvre de Metsys. Assurément il paraît remarquable, mais il fut attribué à un autre artiste. La Galerie de Florence, personne ne l'ignore, contient plus d'un portrait tout aussi peu authentique et néanmoins accepté avec empressement à une époque où l'on y regardait de moins près qu'à la nôtre pour l'attribution des œuvres à tel ou tel maître.

Mais voici quelque chose de nouveau. Il y a quelques mois, nous nous trouvâmes au *Städelsche Museum* à Francfort; notre attention se fixa soudainement sur une peinture qui, aussi bien sous le rapport du ton qu'en ce qui concerne tous les autres signes distinctifs, s'annonçait de loin comme une œuvre de Metsys (1). C'est un portrait d'homme en buste, plus petit que

(1) Il ne faut pas confondre cette peinture avec le portrait connu sous le nom de Van Hipperdolling attribué à Metsys.

nature; le personnage, vu de trois quarts, porte applatis sur le front des cheveux grisonnants et est nu-tête. Il est imberbe; ses traits réguliers et fins où la force de la volonté est tempérée par une douceur naturelle, attirent l'attention et captivent. Il s'agit ici de quelqu'un d'une noblesse extraordinaire; non pas parce que le vêtement est riche, ni parce que des armoiries s'étalent sur la toile, mais parce que sur son visage austère et doux l'homme porte le reflet de dons exceptionnels de l'esprit. Il est d'ailleurs impossible, à la vue de ce portrait, de ne pas se souvenir du portrait de Hieronymus Cock; et n'y pensât-on point, la peinture porte une inscription qui nous le rappellerait immédiatement. Elle se trouve à droite du panneau et revêt une forme assez barbare sous tous les rapports. Nous la transcrivons fidèlement ici avec les fautes : *Connubialis amor de mulcibre fecit appellem. — Quintinus Metsiis incomparabilis artis pictori admiratrix grataq. posteritas anno post obitum sœculum MDCXXIX.* Nous ne nous inquiétons nullement de la main qui apposa cette inscription; elle rappelle, d'une manière imparfaite, l'inscription rédigée par Cornelius Van der Geest pour le mémorial qu'il fit ériger à Metsys un siècle après la mort de celui-ci :

Quintinus Matsys incomparabilis artis pictori, admiratœ grataque Posteritas Anno post obitum sœculari 1629 posuit. Ce qui, traduit du bas allemand d'après le texte de Fornenbergh, veut dire : *Apposé en l'honneur de Quentin Matsys peintre d'un art incomparable par la postérité émerveillée et reconnaissante un siècle après sa mort 1629.*

Le portrait est naturellement quelque peu déparé par l'inscription qui n'avait rien à faire ici. Il est plus que probable qu'elle y fut placée à la même époque où Van der Geest rédigea la sienne, comme un hommage de plus à la mémoire du grand artiste dont les restes mortels venaient d'être exhumés pour la reconstruction du couvent des Chartreux et placés au pied de la tour de Notre-Dame. Cette inscription est très précieuse, car si la peinture ne représentait pas en réalité l'artiste, il n'y aurait pas eu la moindre raison de l'y placer. Pour ce qui regarde le portrait même, nous pensons n'être contredit par aucun artiste en déclarant qu'il a été exécuté de la main même de l'artiste, qu'il constitue l'une de ses plus belles œuvres et enfin que, comparativement à la gravure éditée en 1592, il représente le maître à un moment plus avancé de sa carrière.

Le tableautin mesure à peine 32 centimètres de haut et 27 centimètres de large. Arrivé au *Städelsche Museum* en 1886, il fut acheté par le *Kunstverein* de Francfort pour 3,500 marks d'empire. Il provient de la collection d'art de la baronne de Breuken et du baron de Bechade. Au catalogue de 1888, il porte le n° 96 et est inscrit sous le nom de Bartholomeus de Bruyn. Ce dernier détail ne nous gêne nullement pour notre attribution.

Et maintenant, si l'on nous demande pourquoi le portrait de Francfort serait celui qui a été enlevé à Anvers, nous répondrons que c'est précisément sur l'inscription rappelée ci-dessus que nous basons notre conviction. Elle n'a pu y être placée nulle part ailleurs qu'à Anvers. Simple portrait d'abord, l'œuvre sera devenue seulement plus tard, au risque de la dégrader, un souvenir de reconnaissance et d'admiration de la postérité pour le grand

artiste dont elle représente la physionomie. On vit de pareilles choses se produire en tout temps.

Quentin Metsys et son portrait d'Érasme [1]. — Si le lecteur veut se faire une idée de la façon dont les vieux maîtres étaient appréciés en Belgique il y a quelque trente ans, il lui suffira de lire cette phrase d'un organe exclusivement *artistique*, — organe très bien rédigé d'ailleurs, — et qui date de 1833 [2] : « Si l'on excepte le fini aussi froid que sec des tableaux de Messis, ces tableaux n'ont d'autre mérite que d'être des premiers de ceux peints à l'huile ».

Une telle appréciation explique assez qu'on se préoccupait médiocrement d'étudier la vie ou les œuvres d'un peintre si justement classé désormais parmi les plus grands de notre école.

D'autre part, on ne peut méconnaître que si nous en savons davantage qu'il y a trente ans sur le peintre-forgeron d'Anvers, la chance a peu secondé les efforts de ceux qui ont travaillé à substituer l'histoire vraie à la poétique légende des Van Mander [3], des Fikaert [4] et des Van Fornenberg [5]. La date et le lieu de la naissance de Metsys, l'orthographe même de son nom, les travaux des élèves qu'on lui connaît, la date de sa mort, tous ces points restent à déterminer [6].

On invoque, sans doute, en faveur d'Anvers, comme patrie du peintre, des présomptions de quelque valeur; mais il faut prouver que Guichardin eut tort d'en faire un Louvaniste. En attendant, le maître est encore privé d'un monument digne de sa gloire, peut-être par l'impossibilité où l'on serait de préciser le lieu de sa naissance [7].

Qu'importe, dira-t-on, l'artiste se juge par ses œuvres, et c'est, en effet, ce qu'il faut faire. Mais à peine s'occupe-t-on de dresser l'inventaire de ces œuvres que le doute se glisse dans l'esprit des experts, et bientôt il ne subsiste plus qu'un très petit nombre de travaux incontestés, parmi lesquels Waagen hésite même à comprendre le fameux tableau du château de

---

(1) Extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Anvers, 1913.

(2) *L'Artiste*, revue des arts et de la littérature. Bruxelles, 1833, p. 162.

(3) Karel Van Mander, *Het Schilder Boeck*. Harlem, 1604.

(4) *Metamorphoris ofte wonderbare veranderingh ende leven van den vermaerden Mr. Quinten Matsys*. Antwerpen, 1648.

(5) *Den antwerpschen Protheus*, etc., door A. V*(an)* F*(ornenbergh)*. Antwerpen, 1658.

(6) On nous permettra, à l'exemple de MM. Fétis et Van Even, de conserver au peintre le nom qu'il a lui-même inscrit sur son œuvre de l'église Saint-Pierre à Louvain.

(7) Il va de soi que nous attachons une très réelle valeur au consciencieux travail de M. Van Even, sur l'*Ancienne École de Louvain*, et aux documents précieux qu'il met au jour sur Quentin Metsys. C'est presque exclusivement à MM. Van Even et Génard que l'on doit les renseignements positifs que nous possédons jusqu'ici sur la carrière du maître.

Kramm, *Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, t. IV, p. 1074, a essayé sans succès de faire du Quentin de Louvain, cité par Guichardin, et de Quentin Metsys deux personnages distincts.

Windsor, *Les Avares (The Misers)*, pourtant d'une si haute valeur artistique.

Lorsque Stanley, dans sa nouvelle édition du *Dictionnaire* de Bryan [1], fournit une liste de soixante-neuf tableaux de Metsys (en y comprenant les volets de ses triptyques), il se contente de citer des œuvres souvent douteuses indiquées par des écrivains antérieurs.

A tout prendre, il reste à Metsys de quoi fonder une gloire durable, et, n'acceptant comme seules authentiques que l'*Ensevelissement du Christ* d'Anvers, terminé en 1511, la *Descendance apostolique de sainte Anne* (1509) [2], le *Peseur d'or* du Louvre, daté de 1518 ou 1519, et les portraits de Florence, dont l'un, du moins, porte la date de 1520, le vaillant ferronnier d'Anvers est bien digne d'entrer en parallèle avec les plus nobles représentants des écoles étrangères de son temps.

La valeur artistique des œuvres de Metsys, le caractère si nettement tranché de celles que nous avons de sa main, paraîtraient devoir écarter jusqu'à la possibilité d'une confusion de ses travaux avec ceux d'aucun autre maître. Il n'en est pas moins évident qu'il eut des imitateurs et que dans le nombre on en trouve qui firent preuve d'une adresse consommée.

Le Musée de Leipzig — galerie où les œuvres anciennes ne figurent ncore qu'à titre d'exception — nous montre une répétition admirable due tableau de la collection royale d'Angleterre et dont le titre, *Les Avares*, devra nécessairement être abandonné, car un papier fixé au mur porte cette inscription : HIER ONTFANME DEN EXCYS, suivie de la date 1551, qui nous donne la preuve qu'il s'agit bien ici d'une copie postérieure au maître. Nos « Avares » sont bel et bien, on le voit, des agents du fisc, comptables soigneux comme doivent l'être de bons receveurs.

Au Musée d'Anvers, le tableau de la collection Van Ertborn, n° 244 du catalogue (édition de 1874), représente de même un receveur dont les livres sont parfaitement tenus et renseignent pour l'année de la peinture le produit exact de l'accise sur la bière, le vin, les céréales, etc.

A la Pinacothèque de Munich, dès l'entrée, on trouve deux œuvres capitales que le sujet, l'aspect et la manière feraient ranger d'emblée dans l'œuvre de Quentin Metsys, si l'une ne portait cette inscription : ROYMERSWALEN *Marinus me fecit* a° 38, et l'autre, *maxing inv. fecit* a° 1542.

La première est une répétition à peine modifiée du *Peseur d'or* du Louvre, répétition superbe et dont les qualités sont d'autant moins douteuses que le tableau est excellemment placé.

Marin de Romerswael est cité par Van Mander, sous le nom de *Marinus de Seeu* : le Zélandais (non pas *Secu*, ainsi que l'écrivent Van der Aa et d'autres auteurs), comme peignant largement « à la nouvelle mode, d'une

---

(1) *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*. London, 1873.

(2) Voir, au sujet de cette œuvre capitale, l'étude de M. E. FÉTIS, *La Descendance apostolique de sainte Anne, etc.* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. V, 1866, p. 86), et E. VAN EVEN, *L'Ancienne École de peinture de Louvain*.

manière plus rude qu'agréable », *meer rouw als net* (1). Il reconnaît cependant avoir vu de lui un receveur, *eenen tollènaer,* assis à son comptoir et qui était une œuvre remarquable. C'est évidemment le tableau de Munich, placé immédiatement à côté des grandioses figures d'apôtres d'Albert Dürer et portant le n° 4. Le catalogue dit : «un homme et une femme occupés à compter et à peser des monnaies d'or et d'argent ». Van Mander ignorait la date précise de la naissance et de la mort du peintre. Il le disait contemporain de Frans Floris, ce qui concorde avec les dates inscrites sur les tableaux de Munich.

Il est, enfin, avéré que Jean Metsys, que la corporation de Saint-Luc d'Anvers reçut comme franc-maître en 1531, s'appliquait avec un soin particulier à rendre la manière de son père, suivie encore avec assez de bonheur par Jean Van Hemessen (plutôt Van Hemixem), mentionné avec éloge par Guichardin et Van Mander, et que les Musées de Vienne, de Munich et d'Anvers nous font connaître comme un artiste de valeur.

A côté de ces tableaux d'école, il en est un assez bon nombre que l'absence de toute indication d'origine, de date et de signature, fait classer dans l'œuvre de divers artistes, à la faveur de certaines analogies d'aspect et de manière ou même au gré de la fantaisie du possesseur. Le Louvre possède, par exemple, une *Descente de Croix* donnée par M. Villot à Quentin Metsys, et qui a longtemps passé pour un Lucas de Leyde (2).

Nous nous gardons de jeter la pierre aux auteurs de ces attributions controuvées. S'il est possible de répartir avec quelque chance d'exactitude les œuvres des maîtres primitifs par époques et par écoles, l'assignation de ces œuvres à tel ou tel auteur déterminé soulève d'extrêmes difficultés, et la tradition elle-même ne doit être admise que comme un très faible moyen de preuve, lorsque les documents authentiques font défaut.

Un jour viendra où nos principaux maîtres auront des monographies, beaucoup trop rares encore pour les Flamands. Peu d'artistes seraient plus dignes d'une étude approfondie que le grand peintre auquel nous consacrons ces pages.

Quentin Metsys ne nous apparaît comme peintre que dans les premières années du XVIe siècle et âgé déjà de plus de 40 ans (3). S'il préluda réellement à la peinture par des travaux de ferronnerie : le puits d'Anvers ou le tombeau d'Édouard IV, œuvres d'art positives, mais d'un style assez différent des travaux du maître, il est pourtant hors de doute qu'il s'est préparé à la peinture par des études méthodiques et sévèrement dirigées.

Le tableau de Louvain, si magistralement conçu et d'une exécution que Descamps lui-même compare à celle de Raphaël (4), suggère un monde de

---

(1) Karel Van Mander, *Het Schilder Boeck.* Amsterdam, 1618, p. 178b.

(2) *Catalogue des tableaux du Louvre,* édition de 1869, n° 280.

(3) Van Even, *L'Ancienne École de peinture de Louvain,* pp. 315 et suiv.

(4) E. Fétis, *La Descendance apostolique de sainte Anne* (*Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie,* t. V, p. 89).

réflexions sur les commencements de cette carrière d'artiste, entourée encore de tant de mystère.

L'école flamande avait compté, sans doute, depuis les Van Eyck, de nobles représentants. Mais la pléiade anversoise, encore si obscure dans ses origines, ne montre pas, avant Rubens, de maître plus illustre que ce peintre « par amour », qui précède et souvent égale, par la puissance de l'expression et la perfection du travail matériel, les Dürer, les Holbein et les Lucas de Leyde, ses contemporains.

Franc-maître en 1491, dix-huit années, même postérieures à cette émancipation officielle, doivent s'écouler encore avant l'apparition de sa page glorieuse de Saint-Pierre de Louvain, bientôt suivie d'une œuvre non moins parfaite, et de toute cette carrière qui ne prend fin qu'en 1531, pour ces quarante années actives, consacrées, sans nul doute, aux plus nobles travaux de l'art, il n'est pas jusqu'à douze tableaux qui puissent appartenir sans conteste, à leur légitime auteur!

Alors que tant d'autres sont honorés des faveurs royales, comme le fait observer M. Van Even, son existence à lui s'écoule en apparence obscure et l'oubli gagne son nom au point qu'il ne se rattache qu'à des œuvres déjà lointaines, lorsque Dürer inscrit à son journal de voyage qu'il a rendu visite au maître.

La rencontre eut lieu en quelque sorte au lendemain de l'arrivée du grand peintre à Anvers, et Metsys occupait depuis peu de mois sa nouvelle maison de la rue des Tanneurs (1). Il travaillait avec d'autres peintres anversois aux arcs de triomphe qui devaient décorer la ville pour l'entrée de Charles-Quint. On se réunissait à l'arsenal, et Dürer y trouva les peintres très occupés des apprêts de la fête (2).

Dès longtemps les tableaux de Louvain et d'Anvers étaient exposés à l'admiration de la foule et leur auteur s'était acquis fortune et renom.

Marié en secondes noces et père d'une nombreuse famille, il avait, l'année même de l'arrivée de Dürer à Anvers, donné une preuve de la vitalité de son talent : le portrait de Catherine Heyns, sa seconde femme.

Ce portrait, daté de 1520, et que conserve le Musée des Offices, sert de pendant à l'effigie du maître lui-même, et les deux œuvres sont données comme contemporaines. Metsys était âgé de 54 ans.

En rapprochant ce portrait de la planche gravée par Wiericx pour le livre de Lampsonius, on ne trouvera plus qu'une ressemblance assez lointaine avec le romanesque forgeron des jeunes années. Nous avons devant nous l'ami d'Érasme, d'Ægidius et de Dürer.

---

(1) Cette maison est aujourd'hui démolie. Un peintre bien connu, M. Kuhnen, amateur très éclairé d'objets d'art, possédait la serrure qui fermait la porte de cette maison. C'est un très remarquable travail de ferronnerie.

L'acquéreur de la porte de la maison de Metsys, lors de la démolition, fut M. Seghers, le calligraphe anversois, le père du calligraphe actuel du roi et du peintre Corneille Seghers, aujourd'hui décédé. M. Kuhnen, lié avec cet artiste, obtint de lui la serrure dont il s'agit.

(2) *Niederländische Reise*, publié par M. Thausing. Vienne, 1872, p. 83.

M. Van Even définit le personnage représenté dans ce portrait comme doué d'un esprit fécond et facile, enclin à la joie et disposé à bien prendre la vie.

Si, en effet, la figure bienveillante et calme du maître ne fait pas songer d'abord à l'auteur des œuvres de Louvain et d'Anvers, on retrouve pourtant dans le regard la profondeur et le sérieux que les maîtres du XVIe siècle ont invariablement donnés à leurs personnages.

A part cela, le costume et la physionomie générale font plutôt songer à un bourgeois aisé qu'à un artiste.

A l'époque où fut peint ce portrait, Quentin Metsys, qui avait franchi la cinquantaine, ne semble pas avoir abordé des pages de l'importance de celles qui illustrèrent sa jeunesse. Les auteurs n'en consignent pas le souvenir, et si quelque jour il est permis de lui restituer avec certitude des œuvres attribuées injustement à d'autres maîtres, il est très douteux que l'on puisse mettre en regard des tableaux de Louvain et d'Anvers des travaux d'égale importance.

Il n'existe pas d'œuvres de sa main portant une date postérieure à 1520, et quant au portrait du Musée de Francfort, dont il est question plus bas, autrefois mentionné comme représentant Knipperdolling, l'année 1534, inscrite sur le cadre, s'est naturellement trouvée être apocryphe.

Remontons d'un an dans la carrière du peintre, nous trouvons le tableau du Louvre, *Le Peseur d'or* et le médaillon d'Érasme, daté de 1519, œuvre indiscutable, puisque le philosophe la mentionne dans une lettre datée de Bâle, en 1528, ajoutant que son portrait a été *peint* par Albert Dürer, mais avec moins de bonheur, sous le rapport de la ressemblance que l'œuvre qu'on lui communique et pour l'exécution de laquelle « le statuaire » — non désigné — ne disposait que de l'effigie « coulée autrefois en métal par Quentin d'Anvers ».

On a vainement cherché jusqu'ici un autre portrait d'Érasme par Dürer que l'estampe (B. n° 107) de son œuvre, et il est remarquable que l'illustre savant ne rappelle pas son portrait peint par Quentin Metsys, alors qu'il parle de sa médaille. M. Picqué a récemment trouvé, pour le Cabinet de Bruxelles, un superbe exemplaire de la pièce décrite par Van Mieris, et l'on ne se lasse point d'admirer la finesse du modelé et l'expression singulièrement vivante de ce profil, si connu d'ailleurs, et que Holbein n'a pas mieux rendu dans les célèbres portraits de Bâle et de Paris.

Quelques auteurs ont pensé que l'éloge en vers que Thomas Morus fit de Metsys, était inspiré par la vue de cette médaille, œuvre en quelque sorte publique. Il est à peine besoin de faire ressortir l'erreur, car la lettre du chancelier d'Angleterre et son poème ont été plusieurs fois publiés et se rapportent au portrait peint expressément par Metsys pour être offert à Morus.

M. Van Even [1] rapporte à quelles circonstances cette œuvre dut le jour.

---

[1] *Loc. cit.*, p. 349.

Elle serait l'hommage spontané de la sympathie du peintre pour l'auteur de l'*Utopie*. « Il (Metsys) résolut de reproduire sur un seul et même panneau les portraits d'Érasme et de Gilles [1], pour les offrir au chancelier. »

Les tableaux — car il constituaient un diptyque — furent portés en Angleterre, où ils provoquèrent chez Morus autant de joie que d'admiration, comme le prouvent des vers également laudatifs pour le peintre et pour ses modèles. Après avoir appartenu à Charles Ier, les portraits auraient été égarés, ajoutait M. Van Even. Égarés, non, mais confondus cette fois encore dans l'œuvre d'autres maîtres et attribués tout simplement à Holbein.

Plusieurs écrivains spéciaux se sont occupés de la recherche de l'œuvre de Metsys, non pas tant pour le maître lui-même que pour mieux prouver l'inexactitude d'une attribution à Holbein. Le Dr Alfred Woltmann, l'auteur de la belle monographie du grand portraitiste [2], fournit sur l'Érasme et l'Ægidius de Metsys des données extrêmement intéressantes [3].

Sans prétendre que Metsys ne fut point, comme le dit M. Van Even, un ami personnel de Morus, il n'en est pas moins certain que l'hommage que lui rend, dans ses vers, le chancelier d'Henri VIII, n'établit pas absolument cette liaison intime, l'épître étant à l'adresse d'Érasme et d'Ægidius.

Dans tous les cas, les portraits peints par Metsys lui étaient payés et non pas offerts par lui à Thomas Morus. M. Woltmann a publié, pour la première fois, la correspondance relative à ces œuvres [4].

Érasme avait fait, au printemps de 1517, un court séjour en Angleterre. Dans une lettre adressée à Morus à son retour, lettre datée de mai, il lui rend compte de sa traversée et ajoute : « Pierre Ægidius et moi, nous nous faisons peindre sur un même tableau, et nous te ferons prochainement hommage de nos effigies. Malheureusement, en revenant ici, j'ai trouvé Pierre sérieusement incommodé d'un mal dont il n'est pas entièrement rétabli. Pour moi, j'étais assez bien portant, mais mon médecin, je ne sais trop pourquoi, m'ordonna une couple de pilules purgatives, et ce qu'il fut assez sot pour me prescrire, je fus encore plus sot de le prendre. Mon portrait était commencé, mais lorsque, après avoir pris médecine, je vins chez le peintre, il dit que je n'avais plus le même visage. Il a donc fallu remettre de quelques jours le portrait jusqu'à ce que je sois un peu mieux portant. »

Le 16 juillet, Morus répond : « Tu ne saurais croire avec quelle impatience j'attends le tableau qui doit me porter ton portrait et celui de notre Pierre. Que je maudis ce mal cause de tant de retard ! »

De son côté, Érasme, écrivant à Ægidius, lui dit : « Presse donc Quentin

---

(1) Pierre Gilles (Ægidius), secrétaire de la ville d'Anvers, jurisconsulte et philologue ami intime d'Érasme et de Thomas Morus.

(2) *Holbein und seine Zeit*, von Dr Alfred Woltmann. Leipzig, 1868; 2 vol., avec suppl.; 2e édition revue, 1876.

(3) M. Van Even s'est à son tour occupé du portrait d'Ægidius dans une lettre adressée au recueil *Vlaamsche School*, 1873, p. 159.

(4) T. II, pp. 132 et suiv.

pour qu'il achève, et lorsqu'il aura fini, j'irai m'entendre avec toi sur le moyen le plus sûr d'expédier le portrait en Angleterre et en même temps m'acquitter envers Quentin. »

Cette lettre, datée de 1518, est nécessairement de 1517, comme l'indique le contexte. Il y a d'ailleurs dans la correspondance d'Érasme plus d'une erreur de l'espèce.

Enfin, le 8 septembre, Érasme est en état d'adresser à Morus une joyeuse missive dans laquelle il lui mande l'expédition des portraits. « Je t'envoie, dit-il, les tableaux, afin que nous soyons toujours près de toi, même lorsque nous aurons disparu. Les frais ont été supportés collectivement par Pierre et par moi, non que chacun de nous n'eût volontiers payé l'œuvre entière, mais afin que ce fût véritablement un cadeau de nous deux. »

Huit jours plus tard, il annonce : « Je t'ai envoyé le portrait par P. Cocles (le borgne), qui, à cet effet, a pris la voie de Calais. Il n'est pas nécessaire de lui donner une gratification, si ce n'est une dizaine de gros pour ses menus frais [1]. Nous avons pourvu à tout. »

Le 27, Érasme mande à Ægidius que « le borgne » s'est embarqué sous d'heureux auspices, et que si Morus est encore à Calais, nul doute qu'il ne soit déjà en possession des effigies.

Effectivement, le 6 octobre, Morus écrit à Ægidius la lettre déjà donnée par M. Van Even [2] et qui accompagne le poème. Voici cette lettre :

« Mon cher Pierre, salut,

» Je désire ardemment apprendre que tu te remets; ta santé m'est chère autant que n'importe quelle affaire personnelle. Aussi, dans mon inquiétude, j'interroge tout le monde, et j'écoute avidement tous les rapports.

» On m'a donné de meilleures espérances, qu'elles soient réelles, — ce que je souhaite, — ou que l'on ait voulu satisfaire à mes désirs. J'écris à Érasme et t'envoie la lettre ouverte, — tu la cacheteras. Il n'est pas nécessaire que ce que je lui écris soit célé pour toi. Je te transcris quelques vers que j'ai faits sur ce tableau; ils sont aussi médiocres que celui-ci est bon. S'ils t'en paraissent dignes, montre-les à Érasme; sinon, jette-les au feu. Porte-toi bien.

» De Calais, ce 6 octobre 1517. »

Les vers portent pour entête :

Vers écrits sur un diptyque (in tabulam duplicem) dans lequel Érasme et Pierre Ægidius sont représentés par l'excellent peintre Quentin. Le premier commence sa paraphrase de l'Épître aux Romains. Près de lui sont des livres montrant leurs titres ; l'autre tient une lettre dont l'adresse est de la main de Morus et que le peintre a également reproduite.

---

(1) Morus était alors à Calais, qui appartenait encore à l'Angleterre. Cocles était un serviteur d'Érasme.

(2) Toute la correspondance qui précède est empruntée à M. Woltmann.

Viennent alors les vers dans lesquels le peintre est si hautement loué et que M. Van Even a également traduits.

« ... Quentin, ô rénovateur d'un art antique qui ne le cèdes point au grand Apelle; toi qui excelles à prêter la vie à des traits immobiles par le merveilleux artifice des couleurs... Si les siècles futurs conservent le moindre goût des beaux-arts, si l'horrible Mars ne triomphe pas de Minerve, quel ne sera pas pour la postérité le prix d'un pareil tableau? »

Morus ajoute enfin en *post-scriptum* : « Notre Quentin a vraiment rendu tout à la perfection, mais il me paraît surtout un prodigieux faussaire, car il a imité la souscription de ma lettre à toi avec une telle adresse que je ne saurais moi-même la refaire ainsi. C'est pourquoi je te prie de me renvoyer la lettre si Quentin et toi n'en faites pas usage. Placée à côté du tableau, elle doublera le prodige. Si elle n'existe plus ou si elle peut vous être utile, je tâcherai à mon tour de contrefaire le contrefacteur. »

On s'étonnera, certes, de ce que deux tableaux honorés d'une description si minutieuse et illustres à des titres si divers, aient pu s'égarer pendant des siècles, comme s'il se fût agi de la plus obscure des effigies par le plus obscur des peintres.

Il a fallu aussi un ensemble de circonstances vraiment extraordinaires pour dérouter les investigations des critiques, et la notoriété de plusieurs portraits d'Érasme, dus au pinceau de Holbein, n'a pas peu contribué à créer ce que nous appellerons cette fausse piste.

Il se trouve, par exemple, qu'à peu d'années d'intervalle, Érasme offre trois fois son portrait à de hauts personnages d'Angleterre, comme il résulte d'une lettre adressée à Pirckheimer, en 1524 (1), et Morus, qui fut peut-être favorisé pour la seconde fois d'un tel envoi, parle avec admiration de la nouvelle peinture que, dans tous les cas, il eut l'occasion de voir avant de connaître Holbein, qui ne vint en Angleterre qu'en 1526.

Lors donc qu'apparaît un portrait d'Érasme signé Holbein et portant le millésime 1523, nul doute que cette œuvre ne soit celle qui précéda l'arrivée en Angleterre du maître d'Augsbourg et devint en quelque sorte le point de départ de sa fortune dans ce pays.

Le portrait est, du reste, célèbre, et a été de tout temps cité comme une des œuvres les plus nobles de Holbein. Il fait partie de la galerie du comte de Radnor, au château de Longford, et parut à Londres, en 1873, à une exposition d'œuvres anciennes organisée par l'Académie royale.

Le tableau y figurait accompagné d'un autre portrait donné au même maître et le cadre orné de deux vers latins où Holbein était mentionné comme auteur. C'était le portrait de Pierre Ægidius.

Le rapprochement naturel de deux personnages si étroitement liés, l'était-il encore pour le peintre?

M. Waagen l'avait cru, en admettant les deux portraits comme émanant

---

(1) Les circonstances de ces envois sont relatées par M. Woltmann, t. II, pp. 57 et 133.

d'un même auteur (1). Il avait même poussé la confiance jusqu'à assurer que Holbein avait fait à Anvers un long séjour avant de se rendre en Angleterre, séjour pendant lequel le portrait d'Ægidius, à l'en croire, était exécuté (2).

Le catalogue du Musée d'Anvers (3) accepte l'assertion : « L'artiste (Holbein) s'arrêta longtemps à Anvers, où Érasme l'avait adressé à Massys et à Pierre Ægidius; il fit de ce dernier un portrait qui est aujourd'hui en Angleterre. »

Lorsque M. Wornum fit paraître, en 1867, son bel ouvrage sur Holbein (4), étudiant l'œuvre capitale du Château de Longford, — œuvre qui à elle seule vaut le voyage, disait Waagen, — il s'occupa assez longuement des deux portraits, dont le rapprochement le frappa, et il émit alors l'opinion que bien réellement le diptyque de Morus était retrouvé.

Érasme, représenté assis, coiffé de son bonnet et vêtu de deux robes fourrées, repose ses mains sur un volume richement relié et sur la tranche duquel on lit une inscription moitié grecque, moitié latine : HPAKAEIOI HONOI ÉRASMI ROTERO..., *les travaux d'Hercule d'Érasme de Rotterdam*. Derrière le personnage, un rideau vert, glissant sur une tringle, un riche pilastre en style de la Renaissance et une armoire où l'on voit un flacon et trois volumes. Sur l'un d'eux, on peut lire distinctement la date indiquée plus haut, M.D.XXIII, et sur la tranche du même volume une légende latine où paraît le nom de Holbein.

Passant au portrait d'Ægidius, l'auteur nous dit que le personnage est représenté en habit fourré, tenant de la main gauche une lettre adressée à lui-même et, de la droite, touchant un livre sur lequel on peut lire le mot ANTIBAPBAPOI en capitales grecques. Le coude gauche repose sur ce volume. Dans le fond, sur des rayons, une coupe d'or et plusieurs livres : Plutarque, Sénèque, Suétone, etc. Devant le personnage, un sablier. L'adresse de la lettre a beaucoup souffert. On peut cependant y lire : *Viro literatissimo Petro Egidio, amico carissimo Anverpiæ* (?).

Les deux panneaux étant de même grandeur et fort de la description de Thomas Morus, le savant rédacteur du catalogue de la Galerie Nationale crut avoir retrouvé le tableau double de Quentin Metsys.

Le lecteur se sera aperçu que la description donnée plus haut ne concorde pas avec celle de Morus, du moins en ce qui concerne le portrait d'Érasme. M. Wornum le voyait bien, mais, à la rigueur, la date pouvait avoir été altérée. De M.D.XVIII, on ferait facilement M.D.XXIII, et quant au nom de Holbein, il pouvait avoir été ajouté, d'autant plus qu'une signature complète n'est pas habituelle au maître. Il y avait ensuite des analogies d'aspect, bien que le portrait d'Érasme fût incontestablement supérieur à son pendant

---

(1) WAAGEN, *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, t. IV, 1857, p. 357.

(2) IDEM, *ibid.*, t. III, p. 139.

(3) *Catalogue du Musée d'Anvers*, 3e édition, 1874, p. 207.

(4) *Some account of the life and works of Hans Holbein.*

et de proportions un peu plus fortes, et qu'enfin les deux personnages regardaient du même côté.

« Au résumé, disait M. Wornum, je ne puis affirmer qu'une chose, c'est que nous avons là un admirable Érasme; je dirais bien aussi que c'est un admirable Holbein, n'étaient les indications que l'on possède et qui me font pencher en faveur de Metsys. »

M. Wornum faisait un pas évident dans la bonne voie. Son opinion concordait, du reste, avec celle d'autres écrivains. M. Woltmann lui-même, guidé par son jugement personnel, non moins que par les vues de M. Otto Mündler, n'hésitait pas à se prononcer dans le même sens, dans une étude insérée au *Zeitschrift für Bildende Kunst* (1).

Voici donc notre forgeron d'Anvers, si souvent dépossédé de ses œuvres, gratifié d'un splendide travail de Holbein. Date et signature ne sauraient prévaloir contre l'attribution !

Pourtant, dans l'intervalle de son article, à la publication du deuxième volume de son grand travail, M. Woltmann apprit à connaître les études de Holbein conservées au Musée du Louvre, notamment le dessin exécuté pour la tête du portrait de Longford et les mains du même portrait. Son premier jugement se modifia. Le portrait d'Érasme redevenait une œuvre authentique de Holbein.

Chose singulière cependant, alors qu'à la page 145 de son livre (2), M. Wornum émettait ses conjectures touchant le portrait de Longford Castle et rappelait la correspondance de Morus et d'Ægidius, il n'avait pas été frappé de l'analogie de la description qu'il donnait lui-même, à la page 142, d'un autre portrait d'Érasme, avec l'œuvre célébrée par Morus dans son poème, et cependant la peinture — il le déclarait — faisait songer à Quentin Metsys.

Voici comment s'exprimait l'auteur :

« *L'Érasme écrivant,* à Hampton-Court, n° 331 du catalogue, peut être également considéré comme un beau portrait authentique, bien qu'il soit tant assombri et sali que l'expression du regard s'en trouve considérablement atténuée. Le philosophe est assis ou debout, vêtu de la robe et coiffé du bonnet connus. Il écrit dans un livre et porte une bague à l'index de la main droite. Cette main est bien conservée et constitue un beau spécimen de la manière dont Holbein traitait les mains à cette époque. Le fond nous montre une armoire pourvue de rayons où sont placés six volumes. Sur la tranche du livre qui occupe le rang supérieur on lit HOR, pour HORACE, sur le dernier volume; *Novum Testament.;* sur un troisième, le nom de Lucien ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ; sur un quatrième, HIERONYMUS. A côté des livres pend une paire de ciseaux de forme toute moderne. L'ensemble rappelle beaucoup Quentin Metsys.

---

(1) Leipzig, 1866, p. 198, *Holbein und Quentin Massys in Longford Castle.*

(2) *Some account of the life and works of Hans Holbein.* London, 1867.

» Tout dans ce tableau est nettement précisé et les linéaments du dessin sont encore visibles sous le glacis brun qui les recouvre. On voit même dans les ombres des hachures qui semblent faites à la plume, et l'on croirait voir un dessin sur papier ou plutôt sur parchemin, appliqué sur panneau et recouvert d'un simple vernis. Au revers du panneau, la marque de Charles Ier, C. R., surmontée d'une couronne (1). »

Un écrivain allemand, M. Hermann Grimm, dans des notes sur Holbein, publiées en 1867 (2), fit ressortir combien cette description faisait songer au portrait de Metsys, bien qu'il ne connaissait personnellement ni le tableau de Longford ni celui de Hampton-Court. M. Woltmann, de son côté, avait consigné dans ses notes que le portrait ne lui semblait en aucune façon émaner de Holbein, mais trahissait un pinceau flamand, et il rectifiait le titre du volume supérieur. Ce n'est point HOR qu'il faut lire, mais bien MOR., d'*Encomium Moriæ*, l'éloge de la folie, qui avait vu le jour en 1511 et complétait, avec la traduction de Lucien, parue en 1514, celle du Nouveau Testament et de saint Jérôme, publiées l'une et l'autre en 1516, la série des œuvres d'Érasme à l'époque où Metsys peignit le portrait du philosophe.

Bien que nous ayons personnellement un souvenir assez précis de l'œuvre, nous ne l'avions jamais considérée que comme un Holbein d'authenticité douteuse, et la galerie du palais d'Hampton-Court, bien que très intéressante, renferme beaucoup de tableaux de qualité inférieure, auxquels cependant sont conservés des noms illustres.

Le portrait d'Érasme est, du reste, placé à une certaine hauteur, et ce n'est que récemment qu'un écrivain anglais, M. John Gough Nichols (3), a pu, en déchiffrant les inscriptions, prouver indiscutablement qu'il s'agit ici de l'œuvre de Metsys, tout au moins d'une copie de celle-ci.

« Érasme », dit M. Nichols, « est vu presque de profil et tourné vers la *gauche* (4). A sa ceinture est suspendue une escarcelle. Il écrit, et nous savons par sir Thomas More ce qu'il écrit : il commence sa paraphrase de l'Épître aux Romains. Sur le volume placé devant lui, le peintre transcrit les mots que vient de tracer sa plume : *In Epistolam Pauli ad Romanos Paraphrasis Erasmi Roterodami. Paulus ego ille e Saulo factus, e turbulento pacificus, nuper obnoxius Legi Mosaicæ, nunc Mosi libertus Servus autem factus Jesu Christi.* »

Ces mots occupent dix lignes, quatre de majuscules pour l'en-tête, six de minuscules pour le texte.

---

(1) Nous devons à l'obligeante intervention de sir William Stirling Maxwell Bart, d'avoir pu obtenir une photographie de ce portrait. On verra que l'œuvre n'a rien de commun avec les portraits de Holbein et d'Alb. Dürer, où Érasme est également représenté écrivant. — Il a été impossible d'obtenir de cette œuvre une reproduction satisfaisante, malgré de nombreux essais.

(2) Voy. WOLTMANN, p. 142.

(3) *Archæologia*, t. XLIV, p. 435, n° 28.

(4) C'est vers *la droite* qu'il faut lire; Ægidius est tourné vers *la gauche*.

L'inscription renferme des fautes nombreuses qui prouvent qu'il ne s'agit pas ici de l'œuvre originale. Sa disposition est la suivante :

. . . . . .
. . . . HAREPHRASIS
ERASMI MOTERO
. . . . . A . . . . . .
tulus ego ille a Gau
factus a turbulem
pacificus
. . . . . .
. . . . . liber . . . servus
. . . . . factus . . . . .

Sur l'autre page du livre on lit le mot VRATIA, encore inexpliqué.

Voilà donc bien le portrait décrit par Morus, portrait qui a malheureusement subi de graves altérations et même, d'après M. Wornum, l'adjonction d'un encadrement destiné à le mettre en rapport avec le Frobenius de Holbein, auquel il sert de pendant.

Le portrait d'Ægidius n'étant pas contesté, il est sans doute inutile d'en refaire la description. Notre reproduction est exécutée d'après la copie réduite qui, au Musée d'Anvers (1), est classée dans l'œuvre de Holbein.

M. Woltmann, qui vit l'œuvre originale très peu de temps après avoir visité le Musée d'Anvers, signala le fait, et si la belle Galerie anversoise perd un Holbein douteux, elle obtient, en échange, une répétition ancienne d'une œuvre extrêmement intéressante d'un des plus grands peintres de l'école d'Anvers. La ville gagne pour sa part l'effigie d'un de ses enfants les plus hautement loués pour leur savoir.

Si le rédacteur de la notice insérée au catalogue du Musée d'Anvers s'est trompé en donnant pour Érasme le personnage que l'on croit désormais être Ægidius, on ne peut méconnaître qu'il y a entre les deux personnages de si nombreux traits de ressemblance, que les accessoires eux-mêmes suggèrent si naturellement le rapport, que l'erreur était en quelque sorte inévitable (2).

Une circonstance très intéressante, c'est que le portrait d'Érasme, de Quentin Metsys, est sans doute la plus ancienne effigie que l'on ait faite de ce savant. Elle précède de six années l'œuvre de Holbein envoyée en Angleterre.

Si le portrait d'Ægidius est l'œuvre de Quentin Metsys, peinte en 1517, l'assertion (3) de Waagen que Holbein aurait fait à Anvers un long séjour

---

(1) *Catalogue*, n° 198.

(2) M. Van Even n'admet pas cette ressemblance. La lettre adressée à la *Vlaamsche School* par l'honorable archiviste de Louvain, en octobre 1873, relevait, pour la première fois en Belgique, l'erreur du catalogue du Musée d'Anvers en ce qui concernait l'indication du personnage. M. Van Even n'ayant pas vu les tableaux de lord Radnor, ne se prononçait pas sur leur attribution à Holbein.

(3) Cette assertion se retrouve dans le *Catalogue du Musée d'Anvers* (p. 207).

repose sur des bases assez fragiles. Holbein peut avoir, à la vérité, traversé la Belgique, mais M. Woltmann pense qu'il s'embarqua à Calais et envisage le séjour à Anvers comme problématique. Il est certain pourtant que le jeune peintre d'Augsbourg était porteur d'une lettre d'Érasme pour Ægidius, et cette lettre, datée du 29 août 1526, prouve qu'il songeait à se rendre à Anvers.

« Le porteur de la présente est l'auteur de mon portrait », écrivait Érasme à Ægidius. « Je ne veux pas t'importuner de son éloge, pourtant c'est un excellent artiste. S'il désire rendre visite à Quentin et que tu ne puisse l'y conduire toi-même, aie la bonté de lui faire montrer la maison par un serviteur. »

Il est peu probable cependant que Holbein eût projeté de faire à Anvers un séjour de longue durée; car, dans ce cas, Érasme eût écrit directement à Metsys et n'eût, sans doute, pas ajouté à sa lettre ce passage qu'Ægidius pouvait charger le peintre d'emporter en Angleterre tout ce qu'il voudrait ([1]).

Nous ne pensons pas qu'il soit généralement connu que Holbein fit, au mois de mars 1538, un séjour assez prolongé à la Cour de Bruxelles, comme peintre d'Henri VIII chargé par ce monarque de retracer les traits de la duchesse Christine de Milan, fille du roi de Danemark, Christian VIII, et nièce de l'empereur.

Cette jeune princesse était alors recherchée en mariage par le roi d'Angleterre et, selon la coutume, il y eut un échange de portraits.

L'envoyé du roi était chargé de trouver à la brillante Cour de Bruxelles une princesse qui méritât l'honneur de porter la couronne d'Angleterre, comme quatrième femme d'Henri VIII.

Le portrait de Holbein aurait, paraît-il, été exécuté en trois heures. Il appartient aujourd'hui au duc de Norfolk. M. Woltmann qui l'envisage comme le chef-d'œuvre du maître, n'admet, comme exécuté en trois heures, qu'un dessin de la princesse de Milan actuellement conservé à Windsor.

Les Musées ne possèdent point d'œuvres de Quentin Metsys portant une date postérieure à 1520. Un portrait de Knipperdolling — œuvre admirable qui figure au Musée Staedel à Francfort — était autrefois indiqué comme datant de 1534, et M. Passavant, dans son catalogue de 1858, a fait ressortir la double erreur admise par les anciens livrets sur la foi d'une inscription appliquée sur le cadre : *Knipperdollingx, Prophet, Burgermaister und Konig tho Münster. Quint Metsiis effigiabat Mens Jul. 21. Anno 1534.* Metsys était mort à cette époque depuis trois ans au moins, et si l'on se rappelle le magistral portrait de Knipperdolling d'Aldegrever, il n'y a pas la moindre relation entre le placide vieillard du Musée de Francfort et le farouche adhérent du Prophète.

Pourtant le portrait de Francfort a tous les caractères de l'authenticité en

---

([1]) Woltmann, t. II, p. 150.

ce qui concerne le peintre, et le fond du paysage lui-même rappelle, par le caractère et le site, les belles perspectives entrevues par les baies du portique de Louvain ([1]).

Le personnage, vu à mi-corps et presque de face, a la tête couverte du chapeau que l'on portait à cette époque dans les Pays-Bas. C'est à proprement parler une large barrette, dont les côtés sont soutenus par un ruban qui se rattache à la partie supérieure du chapeau. Bernard Van Orley, Metsys lui-même, nous apparaissent ainsi coiffés. Nous avons devant nous un vieillard d'une soixantaine d'années, aux cheveux grisonnants. Le nez est court et fort; une grande distance le sépare de la bouche; la lèvre inférieure est pendante; le menton est massif.

Le personnage, qui est vêtu d'une pelisse et porte un vêtement de dessous fourré, a devant lui un livre sur lequel repose sa main gauche qui tient des besicles, et lève la main droite, comme pour appuyer du geste une démonstration. Une double arcade portant sur une colonnette centrale que dissimule le personnage, laisse voir par ses baies le plus merveilleux paysage. A droite, sur un rocher, un vaste donjon (est-ce celui de Windsor? diront les partisans de la version d'un séjour de Quentin en Angleterre); à gauche, un fleuve bordé de collines boisées. Le ciel est d'une admirable profondeur et une fois encore l'on s'écrie : « où donc est pris ce paysage? » car, ainsi que le fait observer M. Fétis ([2]), en parlant des fonds de paysages du tableau de Louvain, « on n'invente pas une pareille nature », et l'on se rallie difficilement à la tradition, qui veut que Metsys ait fait en Belgique un séjour ininterrompu.

Mais le portrait de Francfort a peut-être, à côté de sa valeur artistique, cet autre intérêt de nous donner un portrait de Metsys au déclin de sa carrière.

Aucun document écrit n'appuie cette conjecture; elle se fonde sur la ressemblance du personnage représenté, avec les deux effigies authentiques du peintre, l'une conservée à Florence, l'autre donnée par Lampsonius, dans son *Recueil des peintres des Pays-Bas*. Le personnage a vieilli, mais en étudiant chacun des traits du visage, on retrouve dans les trois portraits les mêmes caractères.

Le nez fort, assez court et nettement accusé aux narines; la bouche bien faite, la lèvre inférieure grosse, légèrement pendante, le menton court et droit, l'œil petit et profondément enchâssé, l'arcade sourcilière enfin, d'un contour identique dans chacune des images.

Des personnes qui ont eu sous les yeux la photographie du portrait ([3]), ont

---

([1]) *Le Messager des sciences et des arts de la Belgique*, t. VI (1838), p. 1, publie sur ce portrait une notice avec une gravure au trait bien exécutée, mais qui ne donne de l'original qu'une idée imparfaite.

([2]) *Loc. cit.*, p. 102.

([3]) M. Nohring, de Lubeck, a fait du portrait de Francfort une excellente reproduction.

été frappées, comme l'auteur lui-même, de la ressemblance du personnage représenté avec l'original du portrait de Florence.

Bien que la valeur artistique du portrait de Francfort suffise à lui assurer une place importante dans l'œuvre de Metsys, le fait de représenter, en outre, le grand peintre, et dans les dernières années de sa carrière, en augmenterait singulièrement le prix.

On a vu avec quelle minutie et quelle adresse Metsys savait rendre à l'occasion les textes écrits et imprimés que la nécessité des sujets introduisait dans ses œuvres. Le livre ouvert, sur lequel repose la main du personnage représenté dans le portrait de Francfort, nous faisait espérer une révélation du genre de celle qui a permis la détermination de l'Érasme et de l'Ægidius.

M. Malss, inspecteur du Musée Staedel, nous écrit à ce sujet : « J'ai prié un savant de lire ces lettres et il n'a pu rien déchiffrer. Ce sont de petits coups de pinceau, ces majuscules et minuscules. »

Si nous fondons sur des traits de ressemblance assez nombreux une attribution au moins permise en ce qui concerne le portrait de Francfort, nous nous croyons autorisé à fonder sur des dissemblances absolument frappantes une rectification d'ailleurs facile en ce qui concerne un portrait de la Galerie de Turin.

Il s'agit d'un portrait d'homme où le personnage, un vieillard vu de face, enveloppé d'une pelisse et coiffé d'une barrette, tient de la main gauche une lettre qu'il semble commenter. La main droite fait un geste qui n'est pas sans analogie avec le mouvement général du portrait de Francfort. Le visage, absolument imberbe, est particulièrement frappant. Les yeux sont petits et clignotants; un léger sourire vient rider les joues. Le menton osseux est d'un contour singulièrement bien étudié. Les cheveux grisonnants sont assez longs et cachent complètement l'oreille. L'habit ne laisse rien visible du vêtement de dessous.

L'œuvre donnée à Holbein serait, d'après le catalogue, un portrait de Calvin.

Bien que les deux personnages fussent contemporains, l'attribution est à peine admissible. Lorsque Holbein mourut, Calvin avait à peine 34 ans, et le tableau de Turin nous montre un homme déjà avancé en âge et dont les traits n'ont aucun rapport avec ceux donnés au réformateur sur ses médailles et ses portraits bien connus.

Le démenti le plus énergique émanerait au besoin de la planche même de F. Müller, donnée comme reproduisant une peinture de Holbein.

M. d'Azeglio [1] exprime, du reste, l'avis que si ce portrait compte parmi les œuvres les plus belles de la Galerie, il ne saurait l'admettre comme représentant Calvin. On ne pourrait attribuer qu'à la maladie une altération si sensible des traits, dit l'auteur.

---

[1] *La Reale Galleria di Torino illustrata*, 1838, t. II, p. 129.

Il faut donc, ajoute M. d'Azeglio, se borner à admirer les qualités de l'œuvre que des connaisseurs attribuent à Holbein « et qui peut être de lui, non seulement à cause de la valeur de la peinture, mais parce que le maître a consacré son pinceau à la reproduction des traits des hommes les plus célèbres de son temps ».

Ces raisons sont, à coup sûr, bien faibles pour rendre une attribution irrécusable, et certainement le portrait dont il s'agit ici fait bien plus songer à Quentin Metsys qu'à Holbein. Il importe d'ajouter que M. Woltmann, qui a fait un catalogue raisonné des plus complets de l'œuvre de Holbein, s'abstient d'y faire figurer le portrait de Turin, et que M. Woltmann, de son côté, ne fait aucune mention de ce soi-disant Calvin.

Bien qu'il puisse y avoir quelque témérité à fonder l'attribution des œuvres d'art sur de simples analogies. Cette manière de procéder devra cependant entrer en ligne de compte lorsqu'il s'agira de remettre au jour des œuvres injustement enlevées à Metsys.

Il existe du grand peintre assez d'œuvres indiscutables, pour guider l'historien qui, dans l'avenir, se donnera pour mission de compléter les travaux actuellement existants par une monographie comparable à celle que M. Vosmaer a faite pour Rembrandt, M. Thausing pour Dürer, ou M. Woltmann pour Holbein. On nous dira un jour peut-être, en procédant de la sorte, qui est l'auteur de l'admirable portrait de famille attribué à Holbein au Musée de Cassel et que tous les connaisseurs disent flamand. On finira par savoir où sont les peintures de Pierre Coeck, d'Alost, peintre de l'empereur Charles-Quint, de l'incomparable portraitiste, son élève, Colin de Nieuwcasteel (Nicolas de Neuchâtel ou *Lucidel,* dont la Galerie de Pesth montre des œuvres qui égalent en splendeur les plus beaux Holbein et les plus beaux Moro.

Quant à Metsys, évidemment son œuvre ne peut se borner aux quelques tableaux cités dans les catalogues.

Que sont devenus, par exemple, l'original du portrait d'Érasme, dont la copie figure à Hampton-Court, et le *Saint Luc peignant la Vierge,* dont Antoine Wiericx [1] a fait une gravure portant le nom du peintre : *Quintin Mazys, inventor.*

Dans un livre récent, M. Alfred Michiels [2] vient confirmer l'attribution déjà ancienne à Quentin Metsys de quinze tapisseries conservées à Aix. « Quelques minutes d'examen », dit l'auteur, « me font reconnaître le style de Quentin Metsys [3] ».

Une des tapisseries d'Aix porte la date de 1511. Le nom de l'auteur

---

(1) L. Alvin, *Catalogue raisonné des trois frères Wiericx.* Bruxelles, 1866, nº 484.

(2) *L'art flamand dans l'est et dans le midi de la France.* Paris, 1877, pp. 489 et suiv.

(3) M. Achille Jubinal, dans ses *Anciennes tapisseries historiées,* Paris, 1838, avait reproduit déjà plusieurs de ces tapisseries d'Aix, en accompagnant ses planches d'un texte de M. Fauris de Saint-Vincens (1812), où Metsys est mentionné comme auteur probable de plusieurs des tapisseries de la cathédrale.

a malheureusement été enlevé. M. Fauris signale la présence des armoiries d'Angleterre et de Warham, l'archevêque de Cantorbéry et chancelier d'Angleterre sous Henri VIII.

M. Michiels fait ressortir la place importante que de telles œuvres doivent occuper dans la carrière de Metsys, et si l'on songe que la date de 1511 est précisément celle de l'achèvement de son tableau d'Anvers, on pourrait expliquer en partie déjà l'emploi des longues années qui s'écoulent avant l'apparition de ses premiers tableaux positifs.

Pour le surplus, rien ne prouve que les cartons des tapisseries en question aient été exécutés en Angleterre, bien que plusieurs Flamands aient travaillé à la Cour d'Henri VIII, notamment un *Jean d'Anvers,* orfèvre, dont Holbein a laissé le portrait et qui fut son collaborateur dans de fréquents travaux (1).

Un maitre énigmatique (2). — Au cours de ses études sur l'art en Portugal, le professeur Justi eut l'occasion de faire ressortir la remarquable influence exercée par les maîtres flamands sur une école dont les productions, presque toutes ignorées hors de leur pays d'origine, portent pour la majeure partie des noms d'auteurs défigurés et se posent comme autant d'énigmes devant le chercheur.

En ce qui concerne l'analogie avec des œuvres connues, le savant écrivain en signale de nombreuses. C'est ainsi, notamment, qu'en abordant l'étude du peintre désigné sous le nom de maître de S. Bento, il est amené à faire observer l'étroite parenté de style de ses productions avec celles d'un artiste représenté surtout dans les Galeries de Francfort, et dont le Musée d'Anvers possède un triptyque de l'*Adoration des Mages,* Conrad Fyoll, ou, pour parler plus justement, celui qu'on avait pris coutume de renseigner sous ce nom. Par contre-coup l'auteur signale la parenté de style de ce maître avec Quentin Metsys, lequel, précisément, compta parmi ses élèves certain Édouard « Portugalois » inscrit à la Gilde de Saint-Luc en 1508.

Laissant là un peintre dont nous ne connaissons rien, sommes-nous mieux renseignés sur ce Conrad Fyoll dont il évoque le souvenir ? A peine.

Francfort se glorifiait naguère de lui avoir donné le jour. Passavant le découvrit ou, pour mieux dire, l'inventa. Ses recherches établissaient qu'en 1476, Conrad s'était vu chargé de peindre un retable pour l'abbaye de Selbold, œuvre disparue. Mais Passavant, directeur du Musée Städel, trouvait tout simple d'assigner audit Fyoll diverses peintures procédant d'églises et de couvents locaux, et pour lesquelles, précédemment, d'autres critiques avaient proposé des attributions que, pas plus que les siennes, il ne fut possible de maintenir.

Passavant, dont il y aurait injustice à méconnaître la valeur ou les services,

---

(1) Voir à ce sujet les livres de MM. Woltmann et Wornum.

(2) Extrait des *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique,* 1897.

n'en a pas moins à son actif plus d'une méprise. Qu'il ait pu, en la circonstance, perdre de vue la caractéristique des époques au point de rattacher au XVe siècle certaines productions portant manifestement l'empreinte du XVIe siècle, n'est explicable que par le souci de doter le Musée de Francfort des œuvres d'un artiste pouvant figurer avec honneur dans le panthéon des gloires locales. Un essai de détermination, à peine faut-il le dire, ne saurait valoir, fondé sur des données écrites sans rapport immédiat avec l'objet auquel elles se rapportent. Que Conrad Fyoll ait existé, c'est probable et même certain, mais de là ne ressort point que nous puissions, sans autre preuve, lui attribuer des œuvres qui ne peuvent être de son temps, ce qui d'ailleurs ne revient pas à dire qu'elles soient dénuées de valeur.

Il en est une surtout, un triptyque du Musée municipal de Francfort, ayant décoré le couvent des Dominicains, dont l'importance mérite d'être signalée.

Le panneau central, en figures de trois quarts nature, représente la *Descendance apostolique de sainte Anne;* les volets sont consacrés à la représentation de la naissance et de la mort de la Vierge; à l'extérieur, des figures de saints en grisaille.

Un simple coup d'œil nous dit l'intime rapport existant entre cette peinture et le fameux triptyque de Quentin Metsys, peint originairement pour la collégiale de Saint-Pierre à Louvain, aujourd'hui au Musée de Bruxelles : analogie de conception d'abord, d'exécution ensuite. Le retable de Francfort est ce que l'on pourrait dénommer une version rajeunie. Plus de vigueur dans le coloris, moins de rigidité dans la forme. En effet, tout indique que nous sommes en présence d'une page éclose au milieu, sinon même dans le second tiers du XVIe siècle.

Impossible de croire à une simple rencontre accidentelle; seule une étude longue et approfondie a dû permettre à l'anonyme de marcher à ce point sur les traces de son devancier.

Aussi bien, les plus récents critiques s'accordent-ils pour reconnaître les rapports divers entre les deux artistes. Dans un travail publié au cours des derniers mois, le directeur actuel du Musée Städel, M. le Dr Weizsäcker, considérant le peintre de Francfort surtout dans les créations de la Galerie confiée à ses soins, croit pouvoir le rattacher à l'école de Cologne et cela sur la foi d'un triptyque procédant de l'ancienne collection Boisserée, actuellement à la Pinacothèque de Munich. Cette fois c'est l'*Ensevelissement du Christ,* de Metsys, qui sert de point de départ. Et comme ce chef-d'œuvre n'a très probablement été achevé qu'en 1511, on ne peut, comme de juste, assigner une date antérieure au tableau qu'il inspire [1].

Se ralliant aux vues de Passavant, le jeune érudit envisage comme procédant d'une même main les créations diverses assignées au prétendu Fyoll.

---

(1) H. Weizsäcker, *Der Meister von Frankfurt* (*Zeitschrift für Christliche Kunst*. Dusseldorf, 1897, n° 1).

Sur ce point le désaccord existe et, qu'on me permette de le dire, doit exister. Comment, par exemple, ne pas hésiter à attribuer au même peintre la *Descendance de sainte Anne* et l'*Adoration des Mages* du Musée d'Anvers? L'influence de Metsys, ici, revêt des proportions beaucoup plus modérées que dans l'autre tableau, lequel, sans être une reprise directe, n'en redonne pas moins, dans l'ensemble comme dans les détails, dans les types même, comme l'observe d'ailleurs M. Weizsäcker, le tableau du Musée de Bruxelles. L'esprit de Metsys y a passé, c'est incontestable.

Pour fixer la date présumable de la production des œuvres du pseudo Fyoll, le directeur du Musée Städel se fonde sur la présence, dans un triptyque du *Crucifiement* de cette Galerie, du donateur, Claus Humbracht, mort en 1504. Comme ce Humbracht avait à Anvers un fils, l'auteur en déduit que, probablement, ce dernier aura recouru au talent d'artistes anversois, sans pourtant admettre la probabilité que le retable de la *Descendance de sainte Anne* ait pu être produit ailleurs qu'à Francfort, ses dimensions ayant dû rendre le transport impossible ou tout au moins fort difficile.

Cette intervention présumée d'un artiste anversois fixé à Francfort, n'autorise-t-elle pas à songer à Quentin Metsys le jeune, renseigné par Génard comme ayant fini ses jours précisément dans ladite ville?

Troisième enfant issu du mariage de Jean avec Anne Van Tuylt, mariage célébré en 1538, Quentin le jeune a pu très bien être un archaïsant, plus soucieux encore de s'assimiler les qualités de son illustre grand-père que d'affirmer les siennes propres. De tels exemples se sont vus et pour n'en citer qu'un seul, Pierre Breughel le jeune n'a-t-il pas passé sa vie à reprendre la plupart des sujets traités déjà par son père, qu'il a dû à peine connaître, et à les traduire sous une forme singulièrement proche de la sienne? Et il n'est mort qu'en 1638, ce dont, à coup sûr, on s'en souvient à peine à la vue de ses peintures.

Quentin le jeune n'est inscrit à la Gilde de Saint-Luc d'Anvers, comme fils de maître, qu'en 1574. Le supposant né en 1543, soit un an avant le bannissement de son père, le tableau de Francfort aurait pu dès lors être exécuté avant son admission à la Gilde d'Anvers.

Ne connaissant aucune de ses œuvres, je ne puis, comme de juste, affirmer qu'il est l'auteur du triptyque de la Galerie municipale de Francfort ou de toute autre production. J'émets une pure hypothèse fondée sur la singulière éloquence avec laquelle persiste le souvenir de Quentin Metsys dans la plus importante des créations attribuées jadis, sans aucune preuve, à Conrad Fyoll. Celui-ci étant définitivement écarté et les éléments nous faisant provisoirement défaut pour arriver à une détermination, il y aurait là, me semble-t-il, un élément de quelque valeur dans la recherche d'une paternité encore indécise.

Essai sur l'origine de l'italianisme dans l'art des Pays-Bas [1]. — « Nous tous, fervents de l'art, et tout spécialement de l'incom-

---

[1] Harald Brinsing, *Thèse pour le doctorat*. Upsal, 1909.

parable école flamande, nous vivons une heure heureuse! » écrivait l'autre jour un critique [1]. C'est chose intéressante, en effet, de constater l'importance sans cesse accrue, l'ardeur chaque jour renouvelée avec lesquelles sont reprises les manifestations de l'art de nos pères, par les hommes que leurs études ont plus particulièrement préparés à comprendre leur juste signification. Nous leur avons, en Belgique, ouvert la voie, préparé le terrain, et puis, chose étrange, laissé à d'autres le soin d'y récolter!

Cette contradiction s'explique par le fait que la science historique, dans notre pays, a eu pour fervents, d'une manière en quelque sorte exclusive, des archivistes professionnels nullement préparés à donner à leurs recherches l'ampleur requise. Inconciliables semblaient être à leurs yeux l'érudition et la critique. Nous avons appris d'eux quantité de choses sur les maîtres d'autrefois, hormis le moyen d'apprendre à les connaître par leurs œuvres, alors que précisément celles-ci constituent encore les sources les plus sûres de leur histoire.

Quentin Metsys, la grande figure de l'art flamand du XVIe siècle, le maître que la critique internationale s'accorde à envisager comme ayant, pour notre école, une signification équivalente à celle d'Albert Dürer et Holbein pour l'Allemagne, fournit l'exemple le plus frappant de cette vérité.

Un quart de siècle durant, Anvers et Louvain se disputèrent l'honneur de lui avoir donné naissance, et cela en dépit de l'affirmation positive de Guichardin, des mieux en mesure d'être renseigné, et pour qui le peintre est invariablement « Quentin de Louvain ». « Chose oiseuse », dira-t-on; nullement. Avoir reçu sa formation à Louvain ou l'avoir reçue à Anvers est chose très différente pour qui s'occupe de rechercher les influences ayant agi sur un maître caractérisé autant que le nôtre. De l'art de Metsys, il n'était pas question. Nous avons, il y a plus de vingt ans, dans une série d'articles donnés à la *Gazette des Beaux-Arts*, essayé de mettre d'ensemble la personnalité du maître, envisagé surtout dans son œuvre. D'autres, depuis, s'y sont appliqués. En Allemagne, le Dr Walter Cohen, de l'Université de Bonn, pour le baccalauréat en sciences historiques; à son tour, M. Harald Brinsing, de l'Université d'Upsal, lui consacre sa thèse pour l'obtention du grade de docteur, avec, comme sous-titre, *Essai sur l'origine de l'italianisme dans l'art des Pays-Bas*. Les critiques d'antan ne lui eussent pas facilement pardonné d'aborder ce point de vue, Quentin Metsys étant pour eux le plus indéfectible adversaire des idées de la Renaissance.

Sans doute, à quantité de titres, le « Forgeron d'Anvers », pour être de son temps, ne renie pas ses origines. A l'envisager dans ses pages religieuses, Roger Van der Weyden et Thierry Bouts ont influé d'une manière puissante sur sa conception de la nature.

N'empêche que, sous bien des rapports, il compte parmi les novateurs, à telle enseigne que, bien longtemps, on s'ingénia à le représenter comme un

---

[1] Mendez Casal, *Les grandes œuvres d'art inédites* (*Les arts anciens des Flandres*, t. IV, p. 156).

autodidacte. Brinsing a jugé superflu de s'arrêter aux circonstances qui, selon les légendes populaires, auraient préparé sa célébrité d'artiste. A vrai dire, la Renaissance italienne nous montre, en quantité, les grands artistes débutant par manier l'outil des ciseleurs. Que Metsys ait ou non travaillé le fer dans l'atelier paternel, la chose importe peu. De notre temps, Modeste Carlier, de Quaregnon, fut d'abord houilleur; ce qui ne l'empêcha pas de remporter le prix de Rome comme peintre.

La tâche abordée par Brinsing se compliquait, pour lui, Scandinave, de difficultés sérieuses. Elle exigeait des déplacements nombreux et lointains. L'Angleterre, les Pays-Bas, l'Allemagne, la France, l'Espagne et l'Italie devaient procurer au jeune érudit l'occasion d'études et de recherches, de comparaisons faites pour assurer à son œuvre un intérêt durable. Il ne lui appartenait point, à la vérité, d'enrichir l'œuvre du maître de pages pouvant se soutenir à côté des vastes retables de Bruxelles et d'Anvers. Ce n'était là ni son but ni son aspiration. Pour que l'œuvre eût sa légitime portée, il importait de remonter aux origines du peintre, de ne point borner son étude aux créations de longtemps connues et analysées, mais d'en dégager en quelque sorte le principe, l'idée génératrice.

Sur Quentin Metsys, combien nous reste à connaître! Né à Louvain en 1466 et mort à Anvers en 1530, il n'a pu avoir avec Thierry Bouts, la personnalité dominante de l'école louvaniste, aucun rapport immédiat. Néanmoins l'exemple de ce très grand artiste a puissamment agi sur ses destinées. Quentin Metsys, à peu d'exceptions près, traduit la nature dans ses proportions réelles, et c'est dans ses proportions réelles, aussi, que Thierry Bouts avait créé, pour la ville de Louvain, ses nobles pages de la légende de l'empereur Othon, appartenant aujourd'hui au Musée de l'État. C'est pour Louvain encore que Roger Van der Weyden, toujours dans les dimensions de la nature, avait peint la *Descente de Croix,* la plus belle de ses œuvres, maintenant à l'Escurial. M. Brinsing n'a pas manqué de faire entre ces puissantes créations et celles de Metsys, de judicieux rapprochements. On suit avec intérêt ses remarques sur les rapports et les dissemblances des œuvres étudiées.

A-t-il vu, au Rudolphinum, à Prague, un *Ensevelissement,* de Bouts, de proportions moyennes? Nous l'ignorons; mais des liens évidents le rattachent à l'admirable peinture de Metsys, du Musée d'Anvers. La grande personnalité du maître n'en est guère diminuée sans doute, mais certainement les deux créations s'apparentent tout au moins dans leur esprit.

Opérer dans l'œuvre de Metsys un classement chronologique n'est pas moins chose très difficile. Les sources écrites ont révélé jusqu'à ce jour quelques points intéressants relatifs à l'art du maître. Ses relations avec Joachim Patenier sont établies par un texte formel, relevé par le professeur Justi dans les archives espagnoles; une œuvre issue de leur collaboration existe au Musée du Prado. De plus, à la mort de Patenier, la tutelle de ses enfants échut à son confrère. Il y a là, nous semble-t-il, un fait de sérieuse importance.

Les sites rocheux servant de fonds aux retables de la *Généalogie de la Vierge,* du Musée de Bruxelles, et de l'*Ensevelissement du Christ,* du Musée d'Anvers, ont grandement préoccupé la critique, qu'il y eût là une part assez sérieuse faite à la tradition, nous le voulons bien. Mais, d'autre part, si l'on attache une importance aux fonds de Van Eyck, si l'on s'évertue à vouloir identifier les monuments et les sites de ses créations, comment ne pas tenir compte de l'intervention d'un paysagiste d'aussi puissante envergure que Patenier dans les fonds de Metsys, si différents de la contrée où s'écoula sa vie? N'est-ce pas beaucoup plus simple que de l'envoyer au loin à la recherche de paysages que non seulement Patenier, mais d'autres aussi, pouvaient le plus naturellement du monde adjoindre à ses compositions? Car, notons-le bien, les sites rocheux mentionnés plus haut sont précisément ceux affectionnés par Patenier, enfant des bords de la Meuse.

On s'est accoutumé à voir dans Metsys presque un phénomène, un être à part, sans tenant ni aboutissant. Nulle trace de relations avec la Cour. Marguerite d'Autriche le connut fort probablement, de même que Charles-Quint élevé partiellement à Malines. C'est lui qui préside à la confection des arcs de triomphe dont la ville d'Anvers se parera pour la réception du jeune empereur, réception dont fut témoin Albert Dürer en 1520. Or Quentin Metsys fut le premier des peintres anversois à qui Dürer voulut rendre visite à Anvers et, en sa compagnie, l'illustre maître alla voir, dans les locaux où elles se confectionnaient, les décorations qui se préparaient pour la joyeuse entrée.

De même Holbein, à son premier voyage en Angleterre, alla le voir, porteur d'une lettre d'Érasme, et la critique ne méconnaît pas l'influence de ses œuvres sur celles de son fameux confrère allemand. La renommée de Metsys, on le voit, avait dépassé de beaucoup les limites du sol natal et pour nous, hommes du XXe siècle, son existence repose tout entière sur la tradition.

C'est donc absolument à l'étude des œuvres du maître qu'a dû se borner M. Brinsing. Il y procède avec une remarquable conscience et les commente avec sagacité.

Que cependant toutes celles portées à l'actif du peintre émanent réellement de son pinceau, nous hésitons à l'admettre. Il faut, à notre sens, lui retrancher l'*Adoration des Rois* de l'ancienne Galerie Kann, à Paris. C'est un morceau d'exécution distinguée, sans doute, mais dont l'auteur respectable ne peut être Quentin, mais Jean, son fils. Le vieux mage au nez busqué, à la lèvre tombante, est, comme d'ailleurs le sont les personnages qui l'environnent, tout à fait étranger à la série des types utilisés par le grand peintre d'Anvers. Et, précisément, nous le retrouverons, au Musée de Vienne, dans une belle toile de Jean Metsys, sur les traits de Loth enivré par ses filles.

Avec M. Brinsing, en revanche, nous restons perplexe devant la *Bethsabée* de Stuttgart, un chef-d'œuvre, où tant de choses sont infiniment plus proches de Quentin et que notre auteur, à cause de son coloris, envisage comme

plutôt de Jean. La peinture est de valeur si haute que, vraiment, elle légitime sa phrase : « N'était une certaine froideur de coloris, on pourrait croire ce tableau de Quentin. Il est du reste possible que le dessin doive en partie lui être attribué ».

Par contre, nous serons plus affirmatif que l'auteur, en ce qui concerne la *Madone blanche* du Musée de Lyon. (Copie sous le nom de Van Eyck, dans la collection du duc de Newcastle.) Cette fois, il s'agit bien d'un vrai Metsys et d'une de ses créations les plus suaves.

Nous avons naguère appelé l'attention sur un *Maître énigmatique* (1), dont plusieurs peintures existent à Francfort, au Musée des archives. Il s'agit d'un peintre dont certaines compositions sont intégralement empruntées à Metsys. Le maître ayant eu un petit-fils dont la carrière s'acheva précisément dans la ville allemande, il ne nous semble pas interdit de croire qu'il s'agirait de Quentin le jeune, reprenant à nouveau les compositions de son aïeul, sans aller aussi loin que M. Brinsing, qui en fait un « véritable disciple » de Quentin le vieux.

On voit combien est ardu le thème abordé par le jeune savant suédois.

Nous n'avons rien dit encore de la part faite par l'auteur à l'origine de l'italianisme dans l'art aux Pays-Bas. A-t-il eu connaissance de l'étude de Schoy sur l'*Influence de la renaissance italienne sur l'architecture aux Pays-Bas*, parue en 1870? Nous l'ignorons. C'est avec raison pourtant qu'il dit (p. 621) : « Quentin est loin d'être le premier qui emprunta des détails architectoniques et décoratifs à l'Italie. Déjà Memling avait fait, comme on sait, des *putti* tenant des guirlandes de fleurs... Point n'est besoin, d'ailleurs, de faire entreprendre aux artistes un voyage au delà des Alpes pour expliquer ces processus; car, si une étude comme celle de Montegna, par exemple, nous laisse, jusqu'à nouvel ordre, ces points de comparaison, nous savons qu'après 1500 les formes italiennes devaient être parfaitement connues dans une ville aussi importante et aussi cosmopolite qu'Anvers ». Rien de plus juste.

Un chapitre entier, le chapitre VIII, est consacré aux dernières années de Metsys. L'auteur cherche à combler une lacune importante existant dans la carrière du maître, dont, après 1514, Louvre et Stockholm (œuvre douteuse), aucune production certaine n'est connue. Même l'existence du peintre, à dater de cette époque, pourrait être mise en doute sans la mention du journal de voyage d'Albert Dürer, en 1520.

Les années ultérieures de Metsys auraient été occupées par la confection des cartons de tapisserie.

A l'appui de cette thèse, infiniment hasardeuse, il faut le dire, M. Brinsing énumère un grand nombre de tapisseries appartenant à des collections publiques ou privées : la tenture de l'*Histoire de David*, au Musée de Nancy (dix pièces), où, sur la bordure du vêtement d'un personnage, les lettres

---

(1) *Annales de l'Académie royale d'archéologie*, 1897.

Q. AN. L. H. A. C. signifieraient : *Quintinus Antverpiensis lineavit H. M. A. contexuit;* la grande et célèbre tapisserie du tournoi, à Valenciennes, pourrait elle-même être comprise dans la série des productions créées par notre artiste; puis ce sont les tapisseries de Madrid, d'autres encore. Il y a là une forme nouvelle et sans doute fort intéressante de l'étude du maître, mais infiniment hasardeuse aussi, redisons-le.

Nous n'avions point, nous-même, écarté la présomption que Metsys, comme certains de ses confrères flamands, aurait travaillé pour les tapissiers de haute lice. Nous n'avons pas non plus exclu la possibilité de ses rapports avec les imprimeurs d'Anvers, Gérard Leeuw notamment, dont certains livres contiennent des bois offrant une analogie de style remarquable avec les compositions du grand peintre de leur cité. M. Brinsing laisse à l'écart cette source de documentation, nullement indifférente pourtant.

Son travail ne constitue pas moins une acquisition importante à l'histoire d'un de nos plus grands artistes, et, étant donné la complexité du sujet, mérite de sérieux éloges.

Archives belges. Revue critique d'historiographie nationale. Liége, janvier 1911.

MICHIELS (Jean-Baptiste) [1], graveur, mort à Anvers le 10 avril 1890. L'art graphique belge perdit en lui un artiste de renom.

En 1868, Michiels fut appelé à recueillir la succession de Joseph Bol, comme professeur de l'art de graver sur cuivre, à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers (le seul endroit où l'art graphique est cultivé en Belgique).

Il vit le jour à Anvers en 1821 et se forma sous la direction d'Erin Corr. Sa première gravure est datée de 1852. C'est une reproduction de la *Pieta* de Nicaise De Keyser, un tableau de mérite appartenant à l'archiduc Louis d'Autriche. Mais Michiels ne fit pas attendre longtemps de meilleures preuves de son talent. Il fonda sa réputation par une excellente gravure exécutée d'après le tableau de Joseph Dyckman, *L'Aveugle.* Son œuvre est une des meilleures productions de l'école moderne de gravure belge. Le travail montre une grande finesse dans l'exécution et dénote une variété de moyens techniques qui sont l'apanage d'un artiste qui possède complètement son art.

Des œuvres plus importantes exécutées dans la suite par Michiels augmentèrent son renom. Une gravure d'après le *Pierre le Grand à Saandam,* de Wappers, fut suivie d'une autre d'après les *Trentaines de Bertal de Hase,* le chef-d'œuvre de Leys, et enfin d'une grande planche d'après l'*Érection de la Croix,* de Rubens, à la cathédrale d'Anvers. Cette gravure ne mesure pas moins de 85 sur 65 centimètres. Dans son œuvre d'après Leys, le burin correct et un peu sec de Michiels ne réussit pas à faire ressortir ce qui fait la qualité de ce tableau. Le procédé classique du trait n'était pas à sa place et une technique plus libre aurait donné de meilleurs résultats. C'est ainsi qu'il

---

[1] *Cronik für Vervielfältigende Kunst.* Vienne, 1890, n° 6, p. 44.

s'est fait que la gravure de Michiels ne rend pas le charme de ce tableau.

Par contre, l'*Érection de la Croix* est une gravure pleine de vigueur et de grande envergure. L'artiste n'eut pas l'occasion de graver également les volets du célèbre triptyque que Witdoeck a reproduits au XVIIe siècle d'après une grisaille différant du tableau de Rubens. Cette circonstance augmente sans aucun doute l'intérêt de la gravure de Michiels.

Pendant les dernières années de sa vie, l'artiste s'essaya fréquemment à l'eau-forte. En dehors de bon nombre de portraits, il avait entrepris la reproduction des célèbres peintures murales de Leys à l'Hôtel de ville d'Anvers. Mais dans ces œuvres-là on ne retrouve pas les qualités de son burin.

Michiels a formé quelques bons élèves. Les plus importants sont Lauwers et Copman, qui tous deux, en même temps que Biot, briguent la place de professeur de Michiels à l'Académie d'Anvers.

MOLS (Robert), peintre mariniste, mort à Anvers le 8 août 1903, à l'âge de 58 ans.

MONTAGNE (Édouard DE LA), peintre anversois, mort à Paris; il était fils de l'ancien directeur du *Précurseur*. Il était âgé d'une cinquantaine d'années et s'était fixé depuis vingt ans en France, où ses imitations de tapisseries anciennes lui avaient valu de nombreux succès aux Expositions.

MUSIN (François-Étienne). *L'Ancienne Digue de Mer à Ostende. Gros temps.* Salon de Bruxelles 1878. Prix demandé : 8,000 francs.

Chevalier de l'Ordre de Léopold (1879). Médaille d'or de la ville d'Amsterdam (1880). Exposition de Vienne (1882). Médaille à Londres-Sydenham (1884). Dans son article nécrologique, livraison de décembre 1888, le *Magazine of Art* de Londres dit, en parlant de François Musin : « ... *His seashore at Scheveningue* are perhaps the most favorable examples of his works... »

NAERT (Joseph), architecte, est mort inopinément le 5 novembre 1910. Il était professeur honoraire de l'Académie royale des beaux-arts et de l'École industrielle. Chevalier de l'Ordre de Léopold. Décoré de la Croix civique de 1re classe.

PINTEMONY, peintre flamand fixé à Séville dans la seconde moitié du XVIe siècle. Van Mander le cite comme ayant été le maître de Henri Vroom, l'excellent peintre hollandais. Nous consignons ici le nom de cet artiste dont peut-être les œuvres se retrouveront quelque jour.

PAESSCHEN (Henri VAN).

L'architecte Henri Van Paesschen et l'ancienne Bourse de Londres [1]. — Mesdames et Messieurs, L'année dernière, mon honorable

---

[1] Académie royale d'archéologie de Belgique. Lecture faite à l'Hôtel de ville d'Anvers le 4 octobre 1903.

HENRI VAN PAESSCHEN. — LA BOURSE D'AMSTERDAM (1608-1611)

(Gravure de B. à Bolswert.)

prédécesseur à ce fauteuil nous entretenait du rôle considérable d'un artiste, originaire de nos provinces, et, avec tant d'autres, oublié dans son pays d'origine [1]. Il nous montrait des productions attestant et sa valeur et sa remarquable activité, totalement ignorées chez nous.

Par elle-même la circonstance n'a rien de spécialement insolite. On peut dire qu'il ne s'écoule pas d'année que le hasard ne vienne, au cours d'une recherche, nous révéler le nom ou l'œuvre de quelque compatriote, architecte, sculpteur ou peintre forpaysé, dont parfois même l'identité s'oblitère sous un nom méconnaissable, et dont la descendance achève de dissimuler la signification.

« Parmi ces émigrés combien ne nous sont pas connus, pouvait dire M. Saintenoy, combien ont échappé jusqu'ici aux recherches archéologiques et historiques, que de noms oubliés dans nos biographies d'artistes et qui seraient l'honneur de notre art! »

Ces choses ne sont peut-être point particulières à notre pays; elles y sont pourtant plus fréquentes qu'ailleurs. Les circonstances, il faut le dire, les ont singulièrement favorisées. Les discordes civiles, les guerres, les invasions dont notre sol fut le théâtre, ont certainement conduit des Belges, en grand nombre, à chercher ou à saisir avec complaisance, l'occasion de faire emploi des ressources de leur talent hors des frontières natales.

Nous savons tous, cela va de soi, les noms d'artistes fameux ayant à quelque moment et dans divers pays, assumé un rôle presque prépondérant dans les branches auxquelles se voua leur activité. Je ne m'attarde pas à les mentionner ici. Mais ce serait une liste presque interminable, bien que nécessairement incomplète encore, que celle de nos nationaux dont le nom, au premier abord, est sans retentissement chez nous et dont l'étranger mit largement à profit le talent.

Tout récemment encore la critique allemande faisait ressortir l'importance du rôle d'un sculpteur néerlandais, Guillaume Vernucken [2], mort au service des landgraves de Hesse, bourgeois de Cassel, en 1589, et dont, remarquez-le bien, de considérables productions subsistent pour attester la valeur. Je me demande si on les connaissait chez nous. Dans tous les cas, je ne les ai pas vu signaler.

Exemple entre cent; que dis-je? entre mille, sans doute, et dont chaque jour allonge la liste.

Combien de nos critiques ont rencontré le nom d'Égide Van der Rye, peintre et dessinateur, aimant à faire suivre sa signature du mot « Belga ». Il travaillait en Styrie et mourut à Gratz vers 1605.

Très avant dans la faveur de l'archiduc Ferdinand de Tyrol, il est hautement loué par ce prince pour l'excellence de ses services et semble avoir joué à la Cour de son maître un rôle assez important.

Nous savons qu'il forma des élèves.

---

(1) M. Paul Saintenoy.

(2) Carl Scherer, *Der Niederländische Bildhauer Wilhelm Vernuken n hessischen Diesten*, 908.

Et Nicaise Rousseel, un Brugeois, orfèvre et joaillier de Jacques Ier d'Angletere [1]. Expatrié pour des motifs de religion, il devint en Angleterre la souche des peintres Russell.

Je m'abstiens de prolonger une nomenclature n'intéressant pas spécialement mon sujet.

Il sera question ici d'un architecte anversois, ignoré ou peu s'en faut, et dont le renom paraît avoir été sérieux. Il se nommait Henri Van Paesschen et fut l'auteur des plans de la Bourse de Londres, mieux connue comme le « Royal Exchange ».

C'est à Guichardin qu'on doit de connaître cet artiste : mais, chose bizarre, dont le motif m'échappe, ce n'est que dans la troisième édition de la *Description des Pays-Bas,* publiée chez Plantin, à Anvers, en 1588, qu'apparaît la mention du personnage. Voici le texte de Guichardin :

« Henrico van Paschen d'Anversa, architettore eccelente, che fece il palazzo et fondaco degli Ostarlini et che fu poi chiamato a Londra in Inghilterra a fare quella bella Borsa gia mentionata. » Soit : « Henri van Paschen d'Anvers, architecte excellent, qui fit le palais et siège de la Compagnie des Hanséates et fut ensuite appelé à Londres, en Angleterre, pour y élever la belle Bourse déjà mentionnée. » Guichardin avait, effectivement, parlé déjà de la Bourse de Londres, à propos de celle d'Anvers.

Faut-il tenir pour erronée l'assertion que Van Paesschen fut l'architecte de la *Maison hanséatique?*

Les écrivains anversois s'accordent à assigner cette dernière à Corneille Floris, auteur de l'Hôtel de ville. Il y a sans doute des sources pour justifier cette attribution. Nos confrères d'Anvers, mieux renseignés, feront là-dessus la lumière.

Quant à la Bourse de Londres, l'assertion de Guichardin est absolument confirmée. Henri Van Paesschen fut le maître des œuvres et dirigea la construction de ce considérable édifice, élevé non seulement à l'exemple, mais à l'image de la belle installation affectée par la ville d'Anvers à l'usage des négociants de toutes les nations qui affluaient dans ses murs.

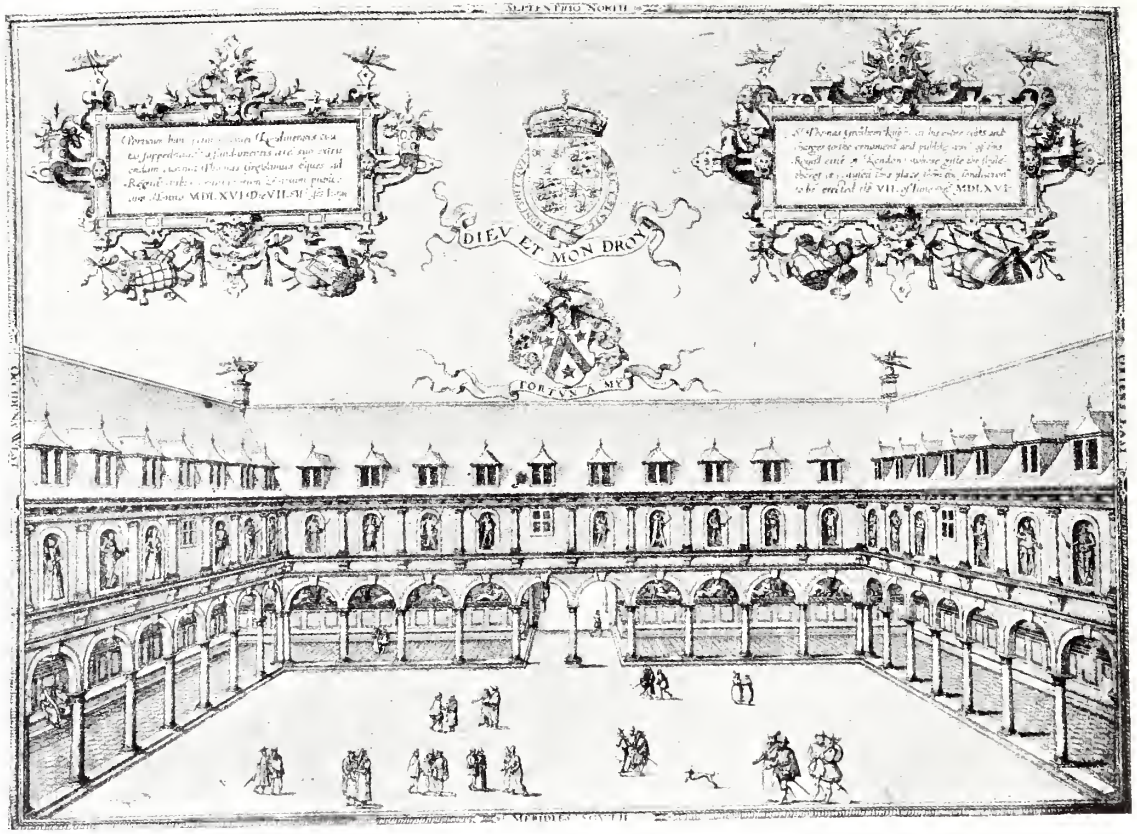
J'ai précisément consacré une brève notice à H. Van Paesschen, dans la *Biographie nationale.* Je serais charmé que la présente lecture eût pour effet de provoquer de nouvelles investigations touchant un artiste cité par Guichardin en termes élogieux et dont le rôle paraît avoir été intéressant.

On doit, semble-t-il, fixer aux environs de 1530 la date de sa naissance; c'est, en effet, en 1560, ou peu après, que furent tracés les plans de la Bourse de Londres.

J'avais espéré un moment avoir trouvé le nom de l'artiste parmi ceux des affiliés à la Gilde de Saint-Luc; mais si, effectivement, un Henri Van Paesschen

---

[1] L. Cust, *Foreign Artists of the reformed religion.* London, 1903. Il était le beau-frère de Corneille Janson van Ceulen, fut le voisin et l'ami de Van Dyck, dont il suivit le convoi funèbre, d'après les notes du temps.



HENRI VAN PAESSCHEN. — LA BOURSE DE LONDRES (1566-1569)

(Estampe anonyme.)

y apparaît, c'est un homonyme, fils peut-être du nôtre, admis en 1589, et comme orfèvre.

L'orfèvrerie est un art, me direz-vous, et j'en conviens. Pourtant, se faire d'architecte orfèvre serait en dehors des probabilités, où il s'agit d'un homme suffisamment réputé dans l'architecture. Et puis, au XVIe siècle, on ne changeait pas de profession sans un apprentissage préalable et sévèrement réglementé.

Je conclus qu'Henri Van Paesschen, l'orfèvre, et Henri Van Paesschen, l'architecte, sont deux personnes distinctes.

Que la Bourse de Londres, comme la plupart des édifices de pareille destination, doive son origine à celle d'Anvers, c'est chose connue. La situation en était centrale, l'accès facile, la disposition commode. Outre cela, l'édifice était remarquable, ayant cette qualité première de répondre admirablement à sa destination. On a voulu faire mieux, je doute qu'on y soit parvenu ([1]).

Guichardin a rapporté l'origine du nom de Bourse à la famille brugeoise des Van der Borsen. L'assertion est contestée, notamment par notre confrère M. Thys, dans son intéressant *Historique des rues d'Anvers*. Il n'en est pas moins intéressant de constater que le nom générique de Bourse a été adapté partout au lieu d'assemblée des négociants. Le nom de « Royal Exchange » est peut-être plus démonstratif. Il fut adopté en Angleterre quelques années après l'ouverture de la Bourse, mais sur un ordre royal.

Ce que n'ignore pas tout le monde, ce qui pourtant mérite d'être mieux su, est que si la Bourse de Londres fut l'œuvre d'un Flamand, elle eut pour créateur un Anglais à qui ses relations suivies avec la ville d'Anvers en avaient inspiré l'idée.

Sir Thomas Gresham, en se faisant le promoteur de l'établissement, eut particulièrement en vue de reconstituer le monument qu'il avait vu servir aux négociants anversoirs et où, sans doute, il avait grandement fréquenté. Il tenait à ce qu'un architecte d'Anvers, aussi, en donnât les plans, et dès l'origine se fit autoriser à employer des étrangers à son édification.

Bien que l'ancienne Bourse de Londres ait de longtemps disparu, le nom de Gresham y demeure indissolublement attaché, et c'est justice.

Activement mêlé à l'histoire commerciale de son pays, le grand financier fut successivement au service d'Édouard VI, de Marie Tudor, de la reine Élisabeth et, comme leur agent, fit de longs séjours à Anvers.

Fils d'un ancien lord-maire de la cité de Londres, anobli par Henri VIII, Thomas reçut une éducation soignée, étudia à Cambridge avant de s'initier aux affaires. Venu tout jeune à Anvers, il y vécut pendant plusieurs années jusqu'au jour où lui-même y eut un représentant — un porteur de procuration, dites-vous à Anvers, je crois. Il s'était lié d'amitié avec les Schetz, les

---

([1]) Tel n'est pas l'avis de M. l'architecte Henri Blomme, auteur d'un projet de nouvelle Bourse à ériger à Anvers.

Fugger, les Welzer, à ce moment les plus opulents financiers de la place et sans doute du monde, et put rendre d'éminents services à son pays et à ses souverains.

Chose intéressante à noter, déjà sir Richard Gresham, le père de sir Thomas, avait séjourné à Anvers. Il y avait conçu l'idée de doter la cité d'une Bourse de commerce, échouant d'ailleurs complètement dans ses tentatives.

A Londres, comme à Anvers [1], les négociants se réunissaient journellement pour traiter d'affaires. A Londres, le point de rencontre était Lombard street, et, par les mauvais temps, ceux qui s'y rendaient étaient crottés au point, dit un contemporain, « de ressembler plutôt à des colporteurs qu'à des négociants ».

Dès 1534, Gresham père fit des démarches en vue de remédier à cet état de choses; il proposa à cet effet un excellent local. Quand il s'agit de l'adopter, la force de l'habitude l'emporta; on n'en voulut point et l'ancien ordre de choses perdura. Revenant à la charge, sir Richard offrit, comme lord-maire, de faire couvrir le lieu même de la rencontre des négociants; égal insuccès. On juge du prestige que devait avoir aux yeux du premier magistrat de la Cité la belle installation existant à Anvers. Il devait appartenir à son fils de réaliser, dans des conditions imposantes, un projet que peut-être sa modestie avait fait écarter précédemment.

Thomas Gresham offrait de prendre intégralement à sa charge les frais d'érection de la « Burse » (remarquez qu'il ne disait point *Purse,* équivalent anglais de *bourse*), à la condition que le terrain fut acquis par souscription publique. C'était grave, car de nombreux immeubles devaient être expropriés pour arriver à la formation de son assiette. Chose remarquable, après trois siècles et demi, c'est toujours la même, car le « Royal Exchange » occupe encore l'emplacement de la Bourse de Gresham.

Dès le 7 juin 1566, celui-ci avait procédé au placement de la première pierre de ce qu'il pouvait bien envisager comme son édifice, d'accord avec sa devise : *Fortun a my*. Au mois de novembre de l'année suivante, la construction était sous toit; bientôt après, livrée à sa destination.

L'aspect de la Bourse de Londres nous a été conservé par deux très rares estampes contemporaines de son érection, dues, je n'hésite pas à le croire, à un maître néerlandais; elles portent en flamand, à côté du mot latin, l'indication des points cardinaux inscrite dans la marge.

Dans ses grandes lignes, l'édifice rappelle complètement son prototype anversois, jusqu'au jour de son anéantissement par le feu en 1581 et même, après sa reconstruction, jusqu'à l'incendie du 2 août 1858.

J'avoue, en toute sincérité, que la Bourse de Gresham me plaît davantage. En effet, les arcades trilobées qui, à Anvers, règnent autour du préau central,

---

[1] Voir à ce sujet l'intéressante brochure de M. Fernand Donnet : *Monuments curieux et peu connus.* Anvers, 1905.

deviennent à Londres l'arc régulier, et les colonnes n'y sont pas annelées et à ornements creux, mais à fût lisse.

L'aspect extérieur rappelle totalement la Bourse d'Anvers, sauf le campanile. Celui-ci, au lieu d'être élevé sur un plan circulaire, est carré et pourvu de deux étages ayant l'un et l'autre leur galerie.

Cette partie de la construction, soit dit en passant, offre une analogie frappante avec celle de la Maison hanséatique, comme nous la voyons dans les vieilles estampes.

L'affirmation de Guichardin, faisant de H. Van Paesschen l'auteur de ce dernier édifice, se trouve ainsi bien fortifiée. Un rapport si évident de physionomie de la Bourse de Gresham et de la Maison des Osterlings, maintenant disparue, ne saurait être négligé par l'archéologue. A retenir, toujours, l'importance de ces rencontres, où il s'agit d'arriver à une détermination. A défaut de certitude, elles apportent d'ordinaire de sérieuses présomptions aux curieux.

Nous avons observé qu'il fut d'abord question de Van Paesschen dans l'édition de la *Description des Pays-Bas,* parue en 1588. La première édition avait vu le jour en 1567; elle ne mentionnait naturellement pas la Bourse de Londres, celle-ci n'ayant pas été inaugurée à ce moment.

Vint l'édition de 1581. L'auteur y intercalait l'origine du nom de Bourse, et après avoir énuméré les constructions similaires érigées dans diverses villes de France, signalait celle de Londres créée par Gresham. Il ne manquait pas d'ajouter que la reine Élisabeth étant venue la voir après son achèvement, l'admira fort, mais ne voulut pas qu'on la nommât Bourse, mais Change royal (Royal Exchange), pour éviter de rappeler la Bourse d'Anvers, dont celle de Londres était la copie.

L'édition suivante parut en 1588. Guichardin, toujours vivant, résidait à Anvers. Naturellement, l'auteur enrichissait son livre de tout l'ensemble d'informations qu'il avait pu recueillir dans l'intervalle Nous n'avons donc pas à révoquer en doute l'exactitude de ses assertions, sans preuves formelles pour les réfuter.

Quoi qu'il en soit, nous devons à Guichardin, et à lui seul, de connaître le nom de Van Paesschen. Où il est question de lui dans la correspondance de Gresham, il n'est désigné que par le seul nom de « Henryke ».

John Burgon, auteur de la si attachante histoire de Gresham et son temps, parue à Londres en 1839, ne paraît avoir connu que les éditions de Guichardin antérieures à 1588; il n'est donc point parvenu à identifier l'architecte de la Bourse de Londres et ajoute que, nonobstant ses recherches, il ne saurait lui donner un prénom. Partant de là, Mertens et Torfs, dans leur *Geschiedenis van Antwerpen,* nous disent que la Bourse de Londres, créée à l'image de celle d'Anvers, était l'œuvre de « Maître Hendrickx », Anversois.

Gresham avait à Anvers, nous avons dit, un fondé de pouvoir. Homme des plus distingués, Anglais comme son patron, sir Richard Clough, à plus d'une reprise, informe ce dernier des choses relatives à la Bourse de Londres, confirmant ainsi les dires de Guichardin.

Nous apprenons par les lettres de l'agent de Gresham que tout l'ensemble des matériaux nécessaires à l'édifice venaient des Pays-Bas. Outre cela, la maçonnerie et le travail de la pierre étaient, en grande partie, exécutés par des Flamands. L'architecte faisait de fréquents séjours en Angleterre, où d'ailleurs l'appelaient d'autres travaux, notamment au château de Burleigh, appartenant au chancelier lord Cecil, parent de Gresham.

Dans une lettre datée d'Anvers, le 4 août 1566, nous lisons : « Henri est arrivé avec ses hommes ; le charpentier aussi. Ils repartiront sous peu ».

Comme l'observe l'historien de Gresham, c'est matière à surprise de constater combien largement, à cette époque, les éléments étrangers revendiquaient leur part dans une construction anglaise. Le fer, les pierres, les lambris façonnés, les vitres, les ardoises, tout venait de chez nous.

La façade intérieure de la Bourse de Londres était décorée de statues des rois d'Angleterre. Ces statues avaient été, paraît-il, taillées dans le pays, à l'exception toutefois de la reine Élisabeth, dont le dessin avait été envoyé à Anvers pour y servir de modèle à un sculpteur non désigné (1). Elles périrent dans l'incendie de 1666, sauf la statue de Gresham, occupant une des niches et qui fut miraculeusement épargnée. Peut-être existe-t-elle encore.

A Londres, les galeries de l'étage de la Bourse portaient le nom de « Pawn », équivalent anglais du « Pant », particulièrement affecté à Anvers à la vente des tableaux ; d'où « Schilderspant ».

Il semble que les boutiques de Londres étaient richement pourvues. La Bourse était donc très fréquentée et, comme plus tard, le Palais-Royal à Paris, le rendez-vous d'une société élégante et désœuvrée, conséquemment adonnée au plaisir.

Un mot a été dit de deux curieuses estampes de l'ancienne Bourse de Londres, contemporaines de son édification. Pour diverses raisons, on peut les croire d'un burin flamand (2) et d'après les dessins mêmes de l'architecte. En effet, il s'agit moins de vues que de géométraux plus ou moins pittoresques.

Ces pièces intéressantes mesurent 62 centimètres de large sur 38 centimètres de haut. Elles sont malheureusement anonymes. La légère bordure qui les encadre porte, en latin et en français, l'indication des points cardinaux traduite en flamand sur une des feuilles.

Dans le champ de chaque pièce et à la partie supérieure sont introduits, à droite et à gauche, de charmants cartels, richement décorés de fleurs

---

(1) M. E. Geudens, le dévoué trésorier de l'Académie, attire mon attention sur un passage de son livre sur les *Merciers d'Anvers*, 1891. Il y est question, sous la date de 1606, d'une statue de la Vierge, taillée par le sculpteur Rob. de Nole, dans un bloc d'albâtre primitivement destiné à une statue de la reine Élisabeth. Il est douteux que le bloc fût resté durant un demi-siècle sans emploi.

(2) M. Sidney Colvin les croit de F. Hogenberg, à cette époque réfugié à Londres (*Early engraving and engravers in England*. Londres, 1905).

et d'attributs, dans le goût de Vredeman de Vriese ou de Corneille Floris. Le texte inscrit dans ces cartels est rédigé en latin, en anglais, en français et en flamand. Voici la teneur des deux derniers textes :

Le Seigneur Thomas Gresham, chevalier, pour le bien et usage publique et ornement de la royale cité de Londres (qui a ce donna le fonds), fit à ses propres despens, dresser cet Édifice, et qu'il commencea le VII de Juing en l'an MDLXVI et parascheva en l'an MDLXIX.

Heer Thomas Gresham, Ridder, heeft dees Edificie oft hädel plaetsse tot ghemeine nutte en cieragie der Coninghlyker stadt van London (die den grondt hiertoe schonke) tsynen coste doen maken, beginende den VII dagh junij A° MDLXVI, ende is vollendet anno MDLXIX.

Dans le ciel apparaissent les armoiries d'Angleterre, alors écartelées de lys et de léopards, avec la jarretière, mais sans supports. Le devise, *Dieu et mon droit,* se lit sur une banderole flottante. Au-dessous, enfin, l'armoirie de Gresham : d'argent au chevron d'azur, chargé de cinq sauterelles d'argent, accompagnées de trois mollettes d'azur, deux en chef et une en pointe. Cimier : un beaume sommé d'une sauterelle. Devise : FORTVN A MY.

En anglais, cette devise signifie « ma fortune »; en français, « fortune favorable ».

La sauterelle, motif tiré des armoiries, se répète partout. Outre qu'elle sert de complément aux cartouches portant les inscriptions, on voit de grandes sauterelles posées sur les cheminées, à l'angle des toits, à l'instar de l'aigle impériale des sommets de la Maison hanséatique, enfin aux autres saillies : lucarnes, sommet de la tour de l'est de l'édifice, etc.

Il semble qu'elle décorait de même l'habitation privée et la boutique ou maison d'affaires de Gresham.

Couronnant l'entrée de la Bourse, comme au fond de la rue des Douze-Mois, une double arcade portée par une colonne, apparaît l'armoirie d'Angleterre, flanquée de celle de Gresham et de sa femme, Anne Ferneley.

Sur un soubassement en moellons, formé de boutiques, la base de la tour occupant une partie de la façade, deux étages de fenêtres rectangulaires : huit vers l'ouest, quatre vers l'est, délimitées par des cordons. Un toit à sept lucarnes, celles-ci à frontons triangulaires; enfin une porte flanquée de colonnes d'ordre dorique, ménagée dans le pied de la tour. Tel était l'aspect de cet édifice entièrement rectiligne, mais de physionomie très agréable.

L'intérieur, c'est-à-dire la cour, entourée d'une galerie aux arcades surbaissées, aux archivoltes saillantes, est à un seul étage. Cet étage était pourvu de pilastres et de niches contenant des statues, dont la dernière était celle de la reine Élisabeth, précédée des figures de Philippe II et de Marie, sa femme. Le toit était, comme de l'ancienne Bourse d'Anvers, percé d'une ligne continue de lucarnes à fronton régulier.

Outre les sauterelles déjà mentionnées, on en voit une dernière perchée au sommet d'une très haute colonne à chapiteau corinthien, s'élevant à l'ouest de la construction, mais à l'extérieur. Celle-ci se termine par une sorte de lanterne et servait peut-être de phare. Toutefois on se demande si

cette colonne exista. Certains auteurs opinent pour la négative. Elle manque dans certaines épreuves de l'estampe. M. Sidney Colvin envisage ces dernières comme antérieures aux autres. Nous les croirions plutôt postérieures.

Quatre personnages exotiques, reconnaissables à leur costume, animent la vue intérieure de la Bourse. Il y a là des Persans à bonnet conique, des Moscovites à la pelisse fourrée, etc. Sur le banc, régnant le long du mur des galeries, une couple de personnages, certainement étrangers, ont pris place.

Deux fois par jour la cloche de la Bourse appelait les négociants au lieu de leurs assemblées.

Gresham, en homme d'affaires entendu, avait donné en location tout l'étage de son local, comprenant une centaine de boutiques. Le loyer, primitivement de 4 shillings, monta à 4 livres 10 shillings. Le revenu était donc considérable et prouve l'état prospère du commerce de détail qu'on faisait en ce lieu.

C'était du reste un des principaux centres d'attraction de la Cité. Quand Odet de Coligny, réfugié en Angleterre, arriva à Londres, en septembre 1568, on constate qu'une de ses premières visites fut pour la Bourse.

Le 28 janvier 1570-1571, la reine Élisabeth alla en grande cérémonie et au son des cloches, dîner chez sir Thomas Gresham, dans Bishopgate street. Elle s'en fut ensuite, avec sa Cour, visiter le nouvel édifice, s'en déclara très satisfaite et à son de trompe fit proclamer que désormais il se nommerait « Royal Exchange ». Cette appellation nouvelle qui contrariait des habitudes déjà prises, ne semble avoir prévalu qu'à la longue.

Non moins que les négociants, les gamins avaient fait de la Bourse leur lieu de réunion. Le dimanche surtout ils y faisaient un vacarme à incommoder les paisibles citoyens du quartier et troublaient les offices de l'église avoisinante de Saint-Barthélemy.

On doit supposer qu'en dépit des plaintes, cette fâcheuse habitude ne fut pas facilement déracinée. Dans une vue du « Royal Exchange », gravée par Hollar, soixante-dix ans après sa fondation, une nuée de garnements prend la fuite devant un personnage armé d'une longue perche, certainement un gardien du lieu.

Avec tant d'autres édifices du vieux Londres, la Bourse de Gresham disparut dans l'incendie qui dévasta la Cité en 1666. Le grand architecte Christophe Wren, l'auteur de l'actuelle cathédrale de Saint-Paul, traça les plans d'un nouveau « Royal Exchange ». Il était passablement différent du primitif et subsista jusqu'en 1838.

Comme déjà l'observe M. Donnet, les dispositions adoptées dans le principe pour la Bourse d'Anvers furent, par la suite, appliquées à toutes les constructions devant servir au même usage.

Quand l'essor du commerce d'Amsterdam exigea, en 1608, la construction d'une grande Bourse, le célèbre architecte De Keyser, chargé d'en donner les plans, se borna à copier l'édifice de Van Paesschen.

Tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, la Bourse d'Amsterdam, terminée en 1611, était la reproduction textuelle du « Royal Exchange » de Londres, chose

établie par les belles gravures qui nous conservent sa physionomie. Mêmes colonnes, mêmes arcades surbaissées, même tour quadrangulaire à deux étages, un peu modifiée dans son profil, mêmes niches alignées à hauteur de l'étage, enfin même succession de lucarnes éclairant la galerie supérieure.

Enfin pour le portique d'entrée, nous retrouvons le motif à double ouverture surmonté de l'armoirie de la ville.

Inutile de rappeler que rien ne subsiste de l'ancienne Bourse d'Amsterdam.

Il m'a paru intéressant de rappeler ici ces détails. Sans constituer une page bien saillante de l'histoire de l'architecture, ils pouvaient n'être pas indifférents à rappeler à Anvers et devant des Anversois.

POURBUS (LES) [1]. Les Pourbus forment dans l'histoire de l'art une famille d'autant plus intéressante qu'à chacun de ses membres appartient un titre particulier d'honneur. Leur nom, d'apparence exotique, — en réalité des plus flamands, — résonne près d'un siècle aux Pays-Bas, en Italie, en France, et suffirait à caractériser, par la forme qu'il assume, les phases successives de l'école qu'il représente.

Poer-bus, poire à poudre, telle est, en réalité, l'origine du nom; tel aussi nous le trouvons, à diverses reprises, sous la plume de Van Mander, au bas d'une estampe de Wiericx (Alvin, 990); tel enfin on le relève dans des actes authentiques (Van den Branden). Que plus tard, en Italie, le troisième Pourbus ait adopté la forme *Purbis*, signalée par M. Armand Baschet (*Gazette des Beaux-Arts*, 1868), rien de plus explicable; toute autre orthographe eût défiguré le nom pour la prononciation italienne. En France, où s'éteint la lignée, Pourbus est la forme adoptée, même par les catalogues, ce qui est une erreur évidente.

Pierre Pourbus, que l'on a quelquefois appelé le jeune, bien qu'il fût plus juste de dire le vieux, est en réalité le premier du nom. Van Mander lui-même, qui avait très bien connu son fils, n'est pas à même de préciser la date de la naissance du maître, et se borne à dire qu'il était venu de Gouda se fixer à Bruges, où il fit souche. Memling et Gérard David étaient venus également du dehors travailler dans la ville flamande.

La Venise du Nord ne gardait plus que son renom artistique; Pourbus y trouva cet avantage d'être bientôt le peintre le plus notoire de l'ancienne résidence des ducs de Bourgogne. Il a pu être un moment le collaborateur de Lancelot Blondeel, dont la fille devint sa femme, mais certainement il ne venait pas achever à Bruges l'apprentissage commencé en Hollande, attendu qu'il avait peint pour l'église de Gouda sa meilleure œuvre, selon Van Mander, *La Légende de saint Hubert*, tableau maintenant perdu.

A dater de 1549, Pourbus travaille pour la municipalité brugeoise; il peint les décors pour les fêtes des rhétoriciens à l'occasion de la venue du prince

---

(1) *L'Art*. Revue hebdomadaire illustrée. Paris, 1883, t. III, p. 101.

Philippe d'Espagne ([1]), et l'année suivante on le charge de faire disparaître d'un *Jugement dernier*, de Jean Prévost, — encore existant, — un groupe d'ecclésiastiques que le peintre avait cru pouvoir envoyer en enfer ([2]).

En ces temps-là un peintre se chargeait sans vergogne de tout ce qui concernait son état; il pouvait d'autant moins s'y soustraire que les règlements des corporations ne distinguaient pas entre le peintre artiste et le peintre tout court. Même en 1560, Poubus exécute encore des écussons destinés à orner les poutres de la salle des festins.

La ville de Bruges eut de notre maître une vaste perspective de tout le pays du Franc, œuvre admirable de précision, longue de 12 mètres, et qui ne coûta pas moins de 3,352 livres 14 escalins parisis. Il n'en existe plus que la copie, exécutée déjà en 1597 par Pierre Clarissens, pour la somme de 1,160 livres. Et c'est ici que nous constatons une fois de plus la minutie des informations de Van Mander : « Cette carte », dit-il, parlant de l'original, « à force d'être roulée et déroulée, s'écaille en maint endroit ».

C'était du haut des tours qu'avait été dessinée la vaste perspective en question.

Un travail plus important lui fut confié en 1578 : la mise en état de défense de la ville par le moyen d'inondations, et son rapport, extrêmement remarquable, nous a été conservé. Seulement le projet ne fut pas exécuté et la ville tomba au pouvoir de Ryhove ([3]).

Les églises et le Musée de Bruges renferment de nombreuses toiles de Pierre Pourbus, bon peintre de sujets religieux, mais avant tout bon portraitiste. Sans avoir visité l'Italie, il appartient à la classe des italianisants.

Ce serait une grande erreur de croire qu'à l'époque dont il s'agit, un peintre eût besoin d'aller se former en présence de Raphaël ou de Michel-Ange pour subir le contre-coup des idées ultramontaines. Pourbus s'expliquerait à peine s'il en était ainsi.

Sans rejeter la précision de l'ancienne école, il a rompu avec les traditions gothiques; par la liberté du geste et l'ampleur des draperies, il sera, si l'on veut, un maître de la transition; et, en effet, son fils ne le continue point, mais devient l'élève d'un des hommes qui caractérisent le mieux l'influence italienne aux Pays-Bas : Frans Floris.

Les œuvres datées du vieux Pourbus vont de 1550 à 1583; il meurt en janvier 1584 et, dès lors, le Musée de Bruxelles possède une de ses dernières peintures : un portrait d'homme daté du mois de mai 1583. La *Résurrection du Christ*, au Louvre (école flamande, n° 391), est datée de 1566. Le maître signait le plus souvent de ses initiales P. P., séparées par un de ces signes qui font le désespoir des chercheurs, et figurent un 4 agrémenté de plusieurs croix et autres traits.

Van Mander eut l'occasion de voir l'atelier du vieux Pourbus et dit qu'il

---

([1]) De Busscher, *Recherches sur les peintres et les sculpteurs de Gand.*

([2]) Weale, *Bruges et ses environs.*

([3]) Gilliodts Van Severen, *Pièces inédites, etc. (La Flandre).*

n'en vit jamais de si beau. Il nous parle aussi d'un portrait du duc d'Alençon, peint à Anvers, par conséquent en 1582. Il n'y a pas la moindre trace de la présence de Pourbus parmi les peintres anversois, et le portrait du prince de France ne s'est pas retrouvé. Peut-être fut-il détruit au lendemain de la fameuse tentative contre Anvers, qui ne laissa probablement pas au duc d'Alençon le loisir d'emporter son effigie, ni aux habitants le désir de la conserver.

POURBUS (François), naquit à Bruges, non pas en 1540, comme on l'admettait jadis, mais en 1545 (1). Fils et petit-fils de peintres, il était tout désigné pour la profession artistique. Passionné pour les œuvres des vieux maîtres, il demeurait de longues heures en contemplation devant la châsse de sainte Ursule, de Memling, aux jours de l'ostention de cette merveille. « Il était », dit Van Mander, « tant aimable et charmant, qu'on peut dire de lui qu'il était l'amabilité en personne ». Lucas de Heere, le maître de Van Mander, et François Pourbus avaient étudié ensemble chez Floris, la première école du pays et où passèrent plus de cent élèves. Entre tous, François Pourbus était proclamé le premier et Floris avait coutume de dire de son talent jovial : « Voilà mon maître ! » par quoi il entendait, sans doute, celui qui devait le surpasser.

Eh bien ! Floris avait jugé extraordinairement bien. On ne pourrait mieux qualifier François Pourbus qu'un Floris outrepassé. Quand le pauvre garçon mourut subitement à 35 ans, il avait réussi à se faire une célébrité entre son père, qu'il éclipsa, et son fils qui devait l'emporter sur lui-même.

Eu égard à la très courte carrière du peintre, on s'étonne du nombre relativement considérable de ses œuvres. Il devint franc-maître à Anvers en 1569, — l'année même de la naissance de son fils, — par conséquent à l'âge de 24 ans Si, comme on le voit, il était entré chez Floris en 1562, tout porte à croire qu'il travailla un certain temps à Bruges avant de se fixer définitivement à Anvers. Van Mander est très formel, quand il nous dit qu'il peignit, sous la direction de son père, la *Décollation de saint Georges*, de l'église Saint-Éloi à Dunkerque, et cette œuvre, ajoute le biographe, pourrait suffire à sa gloire. Même en 1572, Pierre Pourbus acquittait encore à Bruges le droit de bourgeoisie, bien qu'il habitât ailleurs.

En 1566, Van Mander le vit venir chez son maître faire des adieux touchants, car il se mettait en route pour l'Italie.

Le jeune peintre alla ensuite à Anvers, chez Frans Floris, où les adieux furent plus touchants encore, car il se décida sur-le-champ à épouser la nièce de son maître, fille de Corneille Floris, l'architecte. Il ne fut plus question par la suite du voyage en Italie.

C'est à Bruges qu'il faut juger Pierre Pourbus ; c'est à Gand qu'il faut aller pour connaître son fils.

---

(1) Van den Branden.

Au Musée, un *Christ en croix,* un triptyque : *Isaïe devant Ézéchias* et un vaste ensemble de vingt-quatre sujets de la *Passion* et de la *Vie de la Vierge.* A Saint-Bavon, un triptyque: *Le Christ parmi les docteurs,* avec de nombreux portraits; *La Légende de saint André,* en quatorze panneaux. A l'église Saint-Nicolas, un *Crucifiement.* Ajoutons-y un *Saint Mathieu,* au Musée de Bruxelles, et une *Pêche miraculeuse,* à Bruges, et nous aurons largement de quoi apprécier F. Pourbus comme créateur de sujets sacrés.

Évidemment, il s'agit d'un peintre correct, plus coloriste que Frans Floris, mais très influencé par le style de son maître. Le spectateur reste en deça de l'admiration et ne va guère plus loin que l'estime. La distance est, au contraire, facilement franchie, quand le hasard le met en présence des portraits du maître. L'école flamande ménage de ces surprises; ses compositeurs les plus guindés sont parfois d'incomparables portraitistes : Frans Floris et Martin de Vos eux-mêmes figureraient au premier rang des peintres, s'il n'existait d'eux que les trop rares créations où ils veulent bien nous faire grâce de leurs prétentions à l'idéal.

Dire que les portraits de François Pourbus se confondent avec ceux de Holbein suffit à leur éloge; il faut bien reconnaître, aussi, qu'on se montre un peu facile dans les attributions en ce qui les concerne. Le Musée de Bruxelles possède, sous la date de 1573, un spécimen irrécusable, l'éclat et le style doivent faire rentrer dans l'ombre une multitude d'attributions fantaisistes. On trouverait peut-être le pendant de ce morceau capital dans un portrait de femme, non moins excellent, à l'Académie de Venise, et que le catalogue attribue à Morone (n° 138). Le portrait de Bruxelles a été gravé pour l'*Histoire des Peintres* de M. Charles Blanc.

François Pourbus avait conscience de sa supériorité dans le portrait; rarement il manque l'occasion d'introduire dans ses peintures l'effigie des gens de son entourage, non sans augmenter la froideur des scènes représentées. Ces personnages se désintéressent de ce qui les environne et se signalent, dès l'abord, comme des intrus. Dans le grand triptyque de l'église Saint-Bavon à Gand, daté de 1571, Charles-Quint, Philippe II, le cardinal Granvelle, et jusqu'au duc d'Albe, sont réunis dans le temple avec l'enfant Jésus. Non point que tous ces personnages aient dû inspirer beaucoup d'enthousiasme au peintre, car il mourut dans le sein du protestantisme, mais Viglius, qui commandait la peinture, avait sans doute tenu à leur rendre hommage.

Bien que François Pourbus le jeune eût 12 ans à peine lorsque son père mourut, on est frappé de la persistante influence que l'exemple paternel exerce sur son talent. Dix années devaient s'écouler encore avant son accession à la maîtrise, mais cette inscription ne nous apprend pas le nom du peintre qui dirigea ses études. Un moment on songe à Otto Venius, mais celui-ci ne fut admis à professer à Anvers qu'en 1594. Chose remarquable pourtant, alors même que Van Veen est en possession du titre de peintre des archiducs, Albert et Isabelle avaient confié des travaux au jeune Pourbus. Quoi qu'il en soit, vers la fin de 1600, il quitte son pays et partage avec

Rubens l'honneur d'être attaché comme peintre à la Cour de Mantoue.

M. Armand Baschet qui a reconstitué avec autant de talent que de patience cette période des plus intéressantes, sinon des plus glorieuses de la vie de Rubens, s'est appliqué avec non moins de bonheur à mettre en lumière les dix années du séjour de Pourbus en Italie. C'est exclusivement à ce savant que l'on doit d'être renseigné sur la vie et les travaux d'un de ces peintres que, par un retour des choses, l'Italie venait emprunter à la Flandre.

Rien d'italien, hâtons-nous de le dire, dans l'art de Pourbus; les merveilles rassemblées par le duc de Mantoue le laissent absolument indifférent.

C'était pourtant dans ces Galeries que les traces d'ancienne splendeur font paraître, de nos jours, plus délabrées encore, que se rencontraient les créations admirables des maîtres de Padoue, de Florence et de Venise. C'était là qu'avaient vécu Mantégna, Jules Romain, le Primatice, dont Rubens admire les œuvres et envie le sort en rongeant son frein.

Pourbus portait sa chaîne plus allègrement et, disons-le, ses aspirations étaient moins hautes. Il court de Mantoue à Turin, de Turin à Paris, à Rome, à Naples, faisant des portraits sans autre souci que de saisir la ressemblance. Il ne lui suffira pas d'une médaille ou d'un simple signalement, comme au Titien, pour retracer une image; il lui faut le modèle même. Mais alors que de conscience et de précision; rien n'est abandonné au hasard et, pour être jolie sous son pinceau, il faudra qu'une femme le soit en réalité.

Aussi Vincent de Gonzague avait-il eu la main singulièrement heureuse dans le choix du peintre qu'il rêvait d'associer à la création de la fameuse salle où seraient réunies les images des plus jolies femmes du temps.

Ce ne fut pas, il est vrai, la seule mission confiée à Pourbus. L'échange de portraits, alors fréquent entre les Cours, donnait ample matière à ses travaux, pour la satisfaction la plus complète des modèles. A Turin comme à Paris, son talent, également apprécié, faisait tout à la fois honneur à lui-même et au choix de Vincent de Gonzague.

A Naples, il fut chargé de l'achat d'une galerie de tableaux pour le duc de Mantoue. Une lettre qu'il adresse à Vincent de Gonzague en 1607, et que publie M. Baschet, parle d'un Flamand qui avait peint toutes les beautés napolitaines et offrait ses toiles au duc de Mantoue. Qui était ce peintre? On ne le saura peut-être jamais.

Pourbus parle encore de deux grandes peintures de Michel-Ange de Caravage qu'il peut acquérir pour son maître : *Le Rosaire* et *Judith et Holopherne*. C'est ce même tableau du *Rosaire* que Rubens acheta plus tard avec quelques amis d'Anvers pour le placer chez les Dominicains, d'où il a passé depuis dans la Galerie du Belvédère [1]. La *Judith* est au Musée de Naples et doit une certaine notoriété à l'interprétation féroce du sujet.

---

[1] A. Goovaerts, *Notice sur un tableau de Michel-Ange de Caravage* (*Journal des Beaux-Arts*, 1873).

Pourbus vint à Paris une première fois en 1607. Il y était envoyé expressément pour peindre les portraits de la famille royale et, à cette occasion, reproduisit plusieurs fois les traits de Henri IV et de Marie de Médicis, sœur de la duchesse de Mantoue. La correspondance recueillie par M. Baschet prouve que le peintre n'avait point assez de ses deux mains pour multiplier l'image de la reine. « Eh! disait-on, n'a-t-il point les bras de ses élèves? » Mais Pourbus n'était pas homme à laisser volontiers à d'autres une partie de sa délicate mission.

Lorsque Vincent de Gonzague reprit en 1608 le voyage des Pays-Bas, emmena-t-il son peintre? M. Baschet n'est pas éloigné de le croire; dans tous les cas, le retour de Pourbus dans son pays natal, à la suite du duc de Mantoue, n'a point laissé de traces. En 1609, nous le retrouvons à Paris où, après bien des délais, il avait pu se rendre, à la prière de Marie de Médicis. De nouveaux succès l'y attendaient et lui-même écrit que la reine ne veut point qu'il parte sans avoir achevé *tous* ses portraits. Quand le roi tomba victime de l'attentat de Ravaillac, Pourbus était encore à Paris, et ce fut à lui qu'incomba la tâche de rendre les traits du monarque étendu sur son lit de mort. Cette peinture est aujourd'hui au Musée de Berlin; le Musée de Mayence en possède une répétition.

Sollicité de toutes parts, Pourbus comprit que son retour à Mantoue équivaudrait à un désastre; il écrivit à Louis de Gonzague une lettre ambiguë où, d'une part, il s'excusait de ne point revenir et, de l'autre, faisait sonner bien haut les avantages qu'il pouvait trouver à demeurer en France. On lui payait des portraits jusqu'à 20 pistoles sans qu'il eût même à fixer un prix.

On n'est pas prince sans être diplomate, moins encore sans être gentilhomme. Vincent écrivit à son peintre une lettre des plus gracieuses. La faveur qu'on lui montre ne peut que l'enchanter; il se reprocherait de porter obstacle à de si légitimes succès; Pourbus peut, à son gré, rester ou revenir, il trouvera toujours à Mantoue le meilleur accueil... Ce fut de la sorte que le séjour du peintre en France devint définitif. Deux ans après, Vincent de Gonzague et son épouse avaient cessé de vivre.

Depuis l'année 1611, Pourbus avait obtenu le titre de peintre de la reine de France; il le conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1622. M. Baschet a retrouvé dans les archives de Mantoue la lettre par laquelle l'agent de Ferdinand de Gonzague à Paris fait part à son maître du décès de l'artiste :

« Au regret universel est mort le seigneur François Pourbus, ce très excellent peintre flamand, ancien serviteur de Votre Altesse et de sa maison sérénissimes. Il avait formé le projet, pour le printemps prochain, une fois rétabli, de retourner à Mantoue et d'y demeurer jusques à la fin de ses jours. »

Anvers était plus près, le peintre n'y pensait plus. Revit-il son pays? On pourrait le croire.

Le Musée de Valenciennes possède deux très remarquables créations de son pinceau, représentant le portrait en pied de Dorothée de Croy et d'Arschot, et celui de Philippe-Emmanuel de Croy et sa sœur Marie. L'effigie

de la duchesse est signée et datée de 1615. Elle fut peut-être peinte en Belgique.

Le Musée de Valenciennes possède en outre de Pourbus un petit portrait en pied de Marie de Médicis en costume de veuve.

A l'époque de la mort de F. Pourbus, son élève et digne continuateur Juste Sustermans était depuis deux ans le peintre de Cosme II, grand-duc de Toscane, et le portraitiste le plus distingué de l'Italie.

RAPHAËL.

Le jeune cardinal a Madrid [1]. — C'est, semble-t-il, presque un lieu commun de dire que non seulement Raphaël peut être regardé comme un des plus grands portraitistes, mais qu'il occupe le plus haut rang parmi les représentants de cette branche de l'art. On ne peut nier cependant que les prix énormes payés pour certains portraits de Rembrandt, de Franz Hals, du Titien, de Vélasquez, sans même parler de Van Dyck, Rubens ou Gainsborough, semblent laisser quelque peu dans l'ombre les portraits admirables de Raphaël que quelques Musées ont l'heureuse fortune de posséder.

Personne, en effet, ne pourrait refuser de ranger le *Léon X* de Florence, le *Cardinal Passerini* de Naples ou le *Jeune Cardinal* de Madrid au nombre des plus admirables portraits qui soient jamais sortis du pinceau d'un artiste. Aucun visiteur du Prado, où l'on peut dire qu'il n'y a que des chefs-d'œuvre, ne peut avoir oublié cette tête, avec traits si distingués qui nous éblouit par la profondeur de l'expression et la perfection de l'exécution, malgré le voisinage si proche de quelques-unes des plus nobles œuvres des peintres les plus fameux.

Et cependant la célébrité de ce tableau n'est pas à la hauteur de sa valeur incomparable.

Quant à l'identité du personnage, nous avions jusqu'à présent le choix entre un certain nombre d'identifications proposées, il y a longtemps, par différents iconographes. Sur une gravure de Lewis Gruner (1834), le *Jeune Cardinal* est indiqué comme étant *Juiliano de Medici,* plus connu sous le nom de « papa Clément VII ». Un peu plus tard, Passavent, citant Vasari, proposait le *Cardinal Bibiena,* non pas à cause de la ressemblance, mais d'après les *Mémoires du cardinal Bandini.* Bibiena aurait donné son portrait au comte Castiglione, qui l'aurait apporté en Espagne en même temps que son propre portrait. Puis vint Valentino Carderera, auteur d'une célèbre iconographie espagnole. D'après lui, il ne pouvait être question ni de Clément VII ni du cardinal Bibiena, mais du *Cardinal Alisosio,* célèbre par le portrait qu'en a fait Paolo Giovio [2].

---

(1) *The Burlington Magazine* (novembre 1911, p. 89).

(2) Don Pedro Madrazó, *Catalogo descriptivo e historico del Museo del Prado.* Parte primera. Madrid, 1892, n° 367.

Récemment, nous avons entendu signaler le fait très inattendu de l'inscription, faite il y a plusieurs siècles, sur le dos de la peinture du nom d'*Antonio Moro*, le grand peintre néerlandais (1). Mais toute attribution à ce peintre me paraît injustifiable, et j'avais raison (2).

L'identification que je me risque à proposer ne repose pas sur un texte qui, peut-être, serait de peu de valeur, mais sur un document plus parlant, si l'on peut dire, sur une médaille datant précisément de l'époque du portrait. Attribuée à Caradosso (Christoforo Foppa) par von Fabrizy (3), la médaille représente de profil le jeune cardinal Scaramuccia Trivulzio (4). Aucun doute ne peut subsister sur la ressemblance, et, en outre, la concordance de dates est parfaite entre le peintre et le modèle.

Scaramuccia Trivulzio devint évêque de Come en 1508 et cardinal en 1517. En haute faveur auprès du pape, il fut nommé évêque de Plaisance en 1522, Raphaël étant mort à cette date. La médaille nous montre le personnage, évêque de Come. Trois années étaient écoulées depuis la mort du peintre. Le portrait fut donc peint entre 1517 et 1520.

REMBRANDT.

Conférence donnée a l'union des artistes, le 7 mars 1866, par M. Henri Hymans. — Messieurs, Je viens vous entretenir de l'une des individualités les plus frappantes de l'histoire de l'art, d'un homme dont les œuvres originales et nombreuses s'imposent à notre admiration et dont le nom étrange *Rembrandt!* inscrit en traits de feu dans les annales artistiques du XVIIe siècle, brille à côté même de celui de Rubens, qu'il est bien près d'éclipser.

Ces deux hommes, entre lesquels je ne vois d'autre lien que la fraternité du génie, ont eu pourtant cette destinée commune qu'ils naissent, grandissent et meurent en quelque sorte spontanément, que l'on ne trouve à leur carrière d'artiste ni les hésitations du début ni les défaillances du déclin, et que pareils à ces météores qui, de loin en loin, viennent éblouir le monde de leur clarté passagère, ils s'éteignent, laissant après eux une nuit d'autant plus profonde qu'ils avaient brillé d'un plus vif éclat.

Chez nous, l'histoire de Rubens est connue de tous. Sa vie tout entière au grand jour a été souvent racontée, nous savons quels étaient ses goûts et ses habitudes, nous savons même si bien ce qu'il était au physique, que si par la puissance de quelque enchanteur sa grande ombre se dressait devant nous, nous l'aurions à l'instant reconnu comme un vieil ami; enfin il n'y a pas jusqu'au mystère qui, pendant plus de deux siècles, a plané sur ses premiers pas dans la vie qui ne soit aujourd'hui complètement dissipé, grâce aux

---

(1) Narciso Sentenach y Cabañas, *La peinture à Madrid*, p. 69.

(2) Henri Hymans, *Antonio Moro, ses œuvres et son temps*, p. 68.

(3) *Medaillen der Italienischen Renaissance*, p. 85, fig. 150.

(4) *See Burlington Magazine*, vol. XVIII, p. 15.

précieuses découvertes d'un savant hollandais : M. Backhuysen Van den Brinck, archiviste général du royaume des Pays-Bas.

Pour Rembrandt, il n'en est point ainsi; dans sa patrie même, son histoire est à peine connue, et le peu que l'on en sait en général est un tel tissu de fables, de calomnies, que c'est presque le réhabiliter que de le montrer tel qu'il était.

Peut-être va-t-on m'objecter qu'en présence des œuvres splendides du grand artiste il importe peu de savoir ce que fut son existence journalière; qu'il faut isoler l'homme de ses travaux, et qu'il est étroit enfin de juger dans sa vie privée celui qui s'adresse aux masses et travaille exclusivement pour elles.

Si nombreux et si respectables que soient les partisans de cette théorie, pour ma part je ne saurais l'admettre, car à mes yeux elle est tout à la fois contraire au sens moral et au sentiment esthétique.

« Là où manque l'âme, la sensibilité, dit un grand écrivain [1], il n'y a point d'art, il n'y a que du métier », et cela est vrai.

Fau-il admettre en effet, Messieurs, que l'artiste en qui je me complais à voir et à chercher l'homme par excellence, celui dont le cœur doit être sans cesse ouvert à toutes les nobles aspirations, que les idées grandes et généreuses, les sentiments élevés et tendres, de même que l'injustice et le crime, doivent émouvoir si puissamment que ses œuvres soient tout entières le reflet des mouvements spontanés de son âme, faut-il admettre, dis-je, que cet homme puisse être impunément le mensonge en chair et en os, que son art devienne une sorte de charlatanisme pour mieux tromper notre sensibilité et qu'il puisse, comme le comédien antique, rire sous le masque de l'émotion qu'il aura fait naître en nous? Je dis, Messieurs, que si un tel homme était digne du nom d'artiste, à coup sûr il serait incapable de créer une page émouvante!

Raconter l'histoire vraie de Rembrandt, c'est, disais-je, le réhabiliter. Et, en effet, tous les biographes du grand homme semblent s'être donné le mot pour l'accabler, pour lui faire des griefs de ses opinions les plus judicieuses, des côtés les plus élevés de son caractère d'homme et d'artiste, de l'originalité et de la spontanéité de ses œuvres peintes, enfin ils vont jusqu'à travestir en esprit de spéculation le soin qu'il apportait à l'exécution de ses admirables eaux-fortes.

Nous ne tarderons point à voir combien furent injustes, ignorantes et pédantesques ces accusations de tant de piètres historiens qui se copient l'un l'autre, mais avant tout, je veux vous donner un rapide aperçu de l'homme tel qu'ils le font, me réservant de vous le montrer ensuite tel qu'il fut en réalité.

Il y a plus de vingt-cinq ans que parut en Belgique un petit ouvrage, un roman d'une lecture assez attachante et devenu aujourd'hui d'une certaine

---

(1) Proudhon, *Études sur l'Art.*

rareté. Il a pour titre : *Pierre-Paul Rubens,* et son auteur, M. Berthoud, semblait avoir voulu suivre son héros dans toutes les phases de sa mémorable carrière. Il faut que je vous dise que ce livre voyait le jour à une époque où Rubens revivait en quelque sorte dans la cité que vous me permettez d'appeler sa patrie. Deux cents ans après sa mort, Anvers lui élevait une statue, donnait des fêtes splendides, et tout ce qui portait le nom de l'illustre citoyen acquérait en ce moment surtout un attrait particulier. Vous vous souvenez tous de cette époque; moi-même j'étais bien jeune alors, pourtant je me la rappelle. J'apprenais à lire et lorsque je fus assez avancé, le premier usage que je voulus faire de ma jeune science, fut de dévorer le livre qui devait m'apprendre l'histoire de l'homme dont on venait de célébrer la mémoire avec tant d'éclat. Or, qui ne sait la vivacité d'impression de l'enfance, la trace indélébile que laissent dans son esprit les images qu'a d'abord évoquées sa jeune imagination. Dans le livre dont je vous parle, il n'est pas seulement question de Rubens. A côté de ce prince dans toute l'acception du mot, à côté de cet homme à la haute stature, au riche pourpoint, aux éperons d'or, dont la main n'abandonne le pinceau qui crée des chefs-d'œuvre que pour secourir toutes les infortunes, à côté de ce prestigieux personnage, qui est tout lumière et soleil, rampe dans l'ombre un homme dont le cœur reste sourd à tous les sentiments élevés, qui brutal, avaricieux, vindicatif et fourbe au moral, est au physique semblable à un galérien. Cet homme, c'est Rembrandt. Je ne saurais vous dire, Messieurs, l'horreur que m'inspirait, à moi enfant, ce personnage qui allait si manifestement à l'encontre de tout ce que l'on enseigne à l'enfance à vénérer et à aimer. Je le voyais repousser son neveu mourant de faim, refuser un cercueil à la dépouille de sa nièce que la misère avait tuée et je le maudissais tout bas. Je le voyais en frémissant descendre dans le caveau humide où il dérobait à tous les regards ses incommensurables richesses et j'appelais sur lui la vengeance du ciel ! Lorsque plus tard, devenu homme, j'ai pris en main les biographies sérieuses, ou soi-disant telles, du grand artiste, croyez-vous que j'ai pu y trouver de quoi détruire les fâcheuses impressions de mon enfance ?

Bien au contraire, Messieurs, le Rembrandt de Descamps, Houbraken, Weyermann, de Piles et même celui de Gustave Planche, c'est toujours l'infâme usurier « crapuleux et bas », pour me servir de l'expression des écrivains hollandais, et il n'y a pas jusqu'à l'auteur de son *Éloge,* Immerzeel, — un historien très érudit en matière d'art, — qui ne se croie encore obligé, pour se conformer à l'usage sans doute, de faire dans son travail deux parts : celle de l'artiste et celle de l'homme, louant le premier, flétrissant le second.

De tous les biographes de Rembrandt, Houbraken est celui qui semble à première vue devoir être le plus véridique. Élève de Salomon van Hoogstraeten qui travailla sous la direction de Rembrandt, il a dû pouvoir puiser à une source authentique les documents qu'il nous a transmis sur le maître. Cependant c'est précisément lui qui, avec une partialité touchant à la haine

et encore inexpliquée, semble avoir pris plaisir à l'accuser devant l'histoire. Vous citer Houbraken, c'est vous citer Descamps qui l'a traduit, c'est vous citer Weyermann et d'autres qui n'ont fait que le copier.

A les en croire, Rembrandt fut poussé au travail par le seul appât du gain. Plus il gagnait plus sa soif de l'or augmentait, et il en vint à faire vendre ses estampes par son fils en lui recommandant de dire qu'il les avait volées, afin d'en obtenir un plus haut prix. Et à ce propos remarquez un trait d'ignorance à peine croyable de la part d'artistes dont l'un même s'intitule pompeusement *membre de l'Académie des lettres, sciences et arts de Rouen,* Houbraken écrit et Descamps répète textuellement que par un raffinement d'avarice jusqu'alors inconnu, Rembrandt fit imprimer ses gravures à peine terminées; qu'il les débitait ainsi, et reprenait sa planche pour la poursuivre et en tirer pour les vendre des épreuves plus avancées. Or, Messieurs, vous savez tous trop bien ce que sont les divers *états* d'une planche pour que j'aie besoin de faire ressortir l'absurdité d'une pareille accusation.

Puis nous voyons les élèves de Rembrandt peindre sur le parquet des pièces d'or et d'argent qu'au dire des biographes, le maître ne manquait jamais de vouloir ramasser. Si la chose est vraie, il ne peut être question ici que d'une farce d'atelier assez fréquente, mais dans tous les cas, depuis quand faut-il flétrir de l'épithète d'avare l'homme qui se baisse pour ramasser une pièce de monnaie? Pour ma part, je ne doute nullement que Houbraken et Descamps lui-même, malgré sa qualité d'académicien, n'eussent guère été plus rigides en semblable occurrence que l'homme qu'ils accusent si légèrement, et je me permettrai d'ajouter, que la plupart d'entre nous.

Il serait bien long de vous énumérer toutes les histoires du même genre que l'on trouve dans les auteurs que je vous ai nommés et vous devez comprendre comment ils apprécient l'artiste, eux qui jugent l'homme avec tant d'étroitesse. Je vais vous permettre d'en juger.

Rembrandt étant un jour occupé à peindre un tableau de famille et alors que l'œuvre touchait à sa fin, on vint lui annoncer la mort de son singe. Rembrandt fort sensible à cette perte fit apporter l'animal et sans aucun égard pour les personnes qu'il venait de peindre, fit le portrait du singe sur la même toile. Le voisinage déplut naturellement à ceux qui payaient l'artiste pour les pourtraire, mais quoi qu'ils firent, le peintre prétendit laisser son singe et préféra garder l'œuvre que d'en effacer l'image de la bête qu'il affectionnait. D'où la logique nous force à conclure que Rembrandt aimait autre chose que l'argent, à commencer par son singe.

Les biographes que je cite sont d'ailleurs maladroits, et souvent quand ils croient flétrir leur personnage, sans le vouloir, ils font son éloge. Descamps croit se poser en maître en disant dérisoirement que Rembrandt prétendait, de la meilleure foi du monde, qu'une œuvre devait être considérée comme finie, quand l'artiste avait atteint le but qu'il s'était proposé.

Je me permets de demander aux artistes qui m'écoutent si ce n'est point là un précepte parfaitement digne d'un véritable artiste et s'il n'est pas bien vrai que lorsque l'homme qui crée une œuvre d'art est parvenu à lui donner

la forme qui traduit le mieux son sentiment, il peut se reposer satisfait. Combien en est-il qui atteignent même ce point?

A propos de la manière de peindre de Rembrandt, un historien dit qu'il chargeait ses lumières d'épaisseurs si considérables qu'on lui a cité un portrait dont le nez était aussi saillant que celui du modèle. Peu enchanté, celui-ci éleva des plaintes auxquelles Rembrandt répondit tout uniquement qu'un tableau n'est pas fait pour être flairé et que l'odeur de la couleur n'est pas saine. Cette réponse pour n'être point très polie n'en fait pas moins comprendre d'une manière frappante qu'une œuvre doit avant tout briller par l'ensemble qui ne s'apprécie qu'à distance.

Il faudrait rire bien franchement des petitesses des biographes de Rembrandt, si parfois l'infamie ne l'emportait sur la sottise dans leurs écrits. On se sent vraiment indigné en lisant des passages comme celui-ci, qui est de Descamps :

« Rembrandt ne vivait qu'avec le bas peuple; s'il recherchait la société des honnêtes gens, c'était pour les mettre à contribution et encore se trouvait-il toujours mal à l'aise avec eux. Dès qu'il leur avait soutiré leur argent, il les quittait disant, pour se justifier : « Quand je veux me délasser je me » garde de chercher les grandeurs qui me gênent, mais bien la liberté », et il ne la trouvait que dans une vie obscure et dans la crapule. »

La phrase de Rembrandt est par elle-même trop éloquente, vous en conviendrez, Messieurs, et je n'ai besoin d'y rien ajouter pour laver l'artiste des accusations grossières que l'on fait peser sur lui et, certes, je ne ferais point à Descamps l'honneur d'une nouvelle citation s'il ne me restait à vous reproduire un dernier trait de son éloquence dont je regretterais de vous priver.

« Si Rembrandt avait vécu parmi les hommes d'esprit », dit-il, « quelle différence n'aurions-nous pas trouvée dans ses ouvrages! Il aurait fait un plus beau choix de sujets, il y aurait mis plus de noblesse. Le bourgmestre Six a essayé plus d'une fois de le mener *dans le monde* sans pouvoir jamais l'obtenir. Cet illustre *ami* (on vient de nous dire que Rembrandt ne frayait qu'avec la canaille) avait eu la complaisance de se plier au caractère du peintre pour acquérir sa confiance et le tirer de la mauvaise compagnie; mais Rembrandt ne changea point, il n'aimait que sa liberté, la peinture et l'argent. » Voilà le grand mot lâché! Aimer sa liberté, mais c'est très grave! Ne vous semble-t-il pas entendre le cénacle de l'hôtel Rambouillet, ces hardis explorateurs du pays de Tendre, rabaisser Molière, cet autre ami de la nature et de la liberté, qui savait bien aussi lui que

L'étude et la visite ont leurs talents à part,

et que

Qui se donne à la cour se dérobe à son art?

Mais en voilà assez de ces fables qui n'ont arrêté que trop longtemps notre attention. La lumière s'est faite, — bien tardivement, il est vrai, — mais enfin elle a lui sur les principaux faits de l'existence de l'artiste, et comme dans

l'œuvre immortelle du Poussin, le temps a démasqué la fraude, terrassé l'envie et élevé jusqu'aux nues le flambeau de la vérité.

Il y a quatorze ans que l'on a érigé, sur une des places publiques d'Amsterdam, une statue à Rembrandt. Comme douze ans auparavant, à Anvers, il y eut des fêtes et des réjouissances. Mais à l'heure où descendait dans le moule la lave ardente qui, transformée en statue, devait léguer à la postérité les traits du plus illustre des enfants de la Néerlande, s'élaborait dans le silence du cabinet une œuvre non moins glorieuse pour l'artiste et qui, voyant le jour avec le monument de bronze, allait lui servir en quelque sorte de base. M. le Dr Scheltema, un savant distingué, s'aidant de matériaux épars, constituait à Rembrandt une biographie incomplète encore, mais assez circonstanciée pour qu'il nous soit permis d'accorder à l'illustre auteur de la *Ronde de nuit* l'estime qui est due à tout honnête homme, la sympathie que mérite tout être malheureux.

Le premier mérite du travail de M. Scheltema est l'exactitude historique ; il est aussi courageux et loyal. Mais, pour être vraie, elle n'en est pas moins triste l'histoire du grand peintre à qui le quart seulement de l'un des trente tonneaux d'or, alignés dans sa cave par ses généreux biographes, eut bien certainement permis de donner au monde quelques chefs-d'œuvre de plus.

II.

Rembrandt Hermanszoon (fils de Herman) Van Ryn, naquit à Leyde le 15 juillet 1608. Ses parents, qui demeuraient dans la ruelle de l'Abreuvoir, près de la porte Blanche, exploitaient un moulin à drêche, dont une moitié leur appartenait en propre et l'autre à un certain Clément Lenaartz Ruys. De sept enfants, — quatre fils et trois filles, — le peintre était le sixième. Deux de ses frères étaient meuniers, le troisième se fit boulanger.

Quant au peintre, il ne semble pas qu'il fut, dans son enfance, destiné à embrasser l'une des professions qui se rattachaient à l'état paternel. Comme dans presque toutes les familles nombreuses, les parents voyant le sort des aînés assuré par le fait de leur succession aux affaires, voulurent faire du dernier de leur fils un docteur, mais le jeune Rembrandt à qui sa vocation artistique rendait toute étude étrangère aux beaux-arts peu attrayante, finit par être mis en apprentissage chez un peintre de Leyde, dont les œuvres ne sont point venues jusqu'à nous, Jacques Van Swanenburg. Il passa trois années chez ce maître qu'il quitta pour entrer chez Pierre Lastman, artiste d'un vrai mérite, dont les travaux a l'eau-forte doivent avoir bien certainement exercé de l'influence sur les essais du genre que tenta son jeune élève. Pourtant Rembrandt ne passa que trois mois chez Lastman et alla étudier chez un certain Jacques Pinas, de Haarlem, dont l'œuvre artistique est absolument inconnue. Ses leçons n'ont pu d'ailleurs exercer une grande influence sur son élève, qu'il ne conserva non plus que trois mois. En quittant l'atelier de Pinas, Rembrandt n'eut plus d'autres guides que la nature et sa fantaisie. Nous ne devons point hésiter, je pense, Messieurs, à voir dans cette précoce indépendance de l'artiste l'une des causes de sa supériorité dans l'avenir.

Un pareil homme, une fois maître de la partie rudimentaire de son art, ne pouvait se développer que par l'étude et la contemplation de la nature en dehors de toute tutelle. Je ne sais si les dates de ses œuvres me donnent raison, mais je serais fort tenté d'attribuer aux premiers temps de l'affranchissement du jeune homme quelques-uns des nombreux portraits peints et gravés qu'il nous a laissés de lui-même. On dirait qu'il s'essaye. Sans se copier textuellement, plus de cinquante fois il reproduit ses traits en leur donnant une expression différente : la douleur, la joie, le mépris, la colère se peignent tour à tour sur son visage et de même qu'il varie sa physionomie, il varie son costume. Ces portraits sont des études complètes et parfaitement senties.

Peut-être n'est-il pas hors de propos de vous dire ici, Messieurs, ce qu'était Rembrandt au physique. « Son front spacieux et légèrement bombé », dit un écrivain [1], « présentait les développements qui annoncent la poésie. Il avait les yeux petits, enfoncés, vifs, intelligents, pleins de feu. Ses cheveux d'un ton chaud tirant sur le roux, étaient naturellement frisés et sa tête avait beaucoup de physionomie en dépit de sa laideur; un nez gros, épaté, des pommettes saillantes, un teint couperosé imprimant à son masque une vulgarité que relevait heureusement le dessin de la bouche, le mouvement fier des sourcils et l'éclair des yeux. De sorte que Rembrandt était beau comme ses ouvrages, par l'expression. »

Quelle fut sa première œuvre? On n'en sait rien, pourtant ses travaux semblent avoir attiré de bonne heure l'attention et l'on raconte au sujet de la vente de l'une d'elles une anecdote, d'un intérêt secondaire, je vous en préviens, que je ne redis que parce qu'elle se trouve dans toutes les biographies et qui, chose rare, n'humilie pas l'artiste. Il est vrai qu'à cet âge il ne méritait point encore l'honneur de la critique.

On dit qu'à l'époque où, habitant encore sous le toit paternel, il essayait ses jeunes forces, les amateurs venaient parfois le voir et quelqu'un lui conseilla un jour d'emporter à La Haye une petite toile qu'il venait de finir, pour la soumettre à un collectionneur dont le cabinet avait une certaine notoriété. Rembrandt prit son tableau sous le bras et fit pédestrement la route. Il montra son travail et le vendit 100 florins. Retourner à pied était désormais inutile et la barque était bien lente pour ramener le jeune artiste au moulin paternel, car il avait hâte d'apporter chez lui la bonne nouvelle. Il prit donc le coche. La voiture s'arrêta à mi-chemin et tout le monde descendit pour se rafraichir, hormis le jeune Rembrandt qui ne voulait pas lâcher son sac d'écus (il était déjà avare). Mais les chevaux mal gardés partirent au grand galop pour ne s'arrêter qu'à la porte de l'auberge d'où ils partaient chaque jour. Rembrandt sortit de la voiture avec ses florins, « fort satisfait d'avoir fait le voyage plus vite qu'on ne le faisait de coutume et pour rien ». Je traduis les biographes.

---

[1] M. Charles Blanc.

Il est certain que la réputation du jeune artiste franchit de bonne heure les étroites limites de sa ville natale, car, à peine âgé de 22 ans, il alla se fixer à Amsterdam, où déjà il entretenait des rapports suivis avec les marchands.

Ceux qui connaissent ses œuvres ne s'étonneront pas de le voir s'installer dès l'abord en plein quartier juif, dans la grande rue Saint-Antoine. C'était là qu'il devait trouver à la fois les types frappants qu'il affectionnait, les intérieurs pittoresques, les mœurs bizarres, tout ce qu'il a reproduit avec tant de bonheur. Parcourez encore aujourd'hui ces quartiers d'Amsterdam où grouille la population juive, entassant pêle-mêle au milieu de la rue les vieilles ferrailles, les vieux livres, les vieilles porcelaines, les vieux souliers, les vieux chiffons, accrochant aux portes et aux entrées des caves des enseignes en hébreux, et il est impossible que vous ne songiez pas immédiatement à Rembrandt. Toutefois, lorsque, après quatre ans de séjour dans ce milieu si favorable au développement de son génie artistique, Rembrandt se maria, sa jeune femme, qui elle ne devait pas avoir les mêmes raisons que son mari pour aimer un tel voisinage, aura sans doute exigé qu'il se logeât ailleurs. Il loua alors une maison au bord de l'Amstel et y passa les premières années de sa vie conjugale.

Pourtant il semble avoir regretté son ancien séjour et nous le voyons bientôt revenir vers la rue Saint-Antoine, et là, comme pour être bien sûr de ne plus s'en aller, il achète une maison si grande qu'aujourd'hui — exactement comme de la maison de Rubens à Anvers — on en a fait deux. Pour le reste, elle n'a pas changé la maison de Rembrandt et je l'ai vue encore parfaitement intacte il y a quelques années. Mais si l'homme propose, Dieu dispose. L'artiste ne devait pas finir ses jours dans cet asile qu'il ornait avec tant de soin et qui répondait si bien à ses goûts.

A propos de son mariage comme à propos de tous les actes de sa vie, Rembrandt a été calomnié. On a dit qu'il épousa une paysanne, une vachère, une servante de ferme. Eh bien! Messieurs, nous savons aujourd'hui que rien n'est moins vrai et j'insiste sur ce point, car si Rembrandt était du peuple ainsi que ses amours, nous ne devons point le croire capable, lui artiste, d'avoir voulu unir son sort à celui d'une créature sans éducation et habituée aux travaux les plus grossiers.

Siaska Van Uilenburg était la fille d'un pensionnaire et bourgmestre de Leeuwarden, Rombert Van Uilenburg, docteur en droit civil et canon, qui occupa pendant plusieurs années avec distinction la place de conseiller à la Haute Cour de Frise.

Une particularité remarquable de la vie de ce Rombert Van Uilenburg, c'est qu'il fut le dernier commensal de Guillaume le Taciturne. Il était à Delft le 10 juillet 1584, délégué par les villes frisonnes, et dînait avec le prince d'Orange lorsque celui-ci fut prévenu qu'on le demandait. Il se leva, descendit quelques marches et peu d'instants après retentit le coup de feu qui enlevait aux Provinces-Unies l'illustre stadhouder.

On s'est quelquefois étonné de ce que Rembrandt, lui que ses travaux retenaient à Amsterdam, soit allé jusque dans la Frise se chercher une

épouse. Ses premiers biographes, dans leur soif de tout expliquer, ont prétendu que la femme de Rembrandt était la nièce d'un cabaretier d'Amsterdam et que Rembrandt, l'un des habitués de l'endroit, avait fait la connaissance de la jeune fille en trinquant avec ses amis au cabaret où elle servait à boire. Nouveau conte; Siaska était tout bonnement la cousine du célèbre prédicateur Jean Cornelis (Janus Silvius) avec qui Rembrandt était fort lié et dont il fit même le portrait l'année qui précéda son mariage. Cornelis avait épousé la fille de la sœur de Rombert Van Uilenburg, et rien n'est plus naturel que de supposer que les jeunes gens se seront rencontrés chez le prédicateur.

Rembrandt se mariait d'ailleurs dans d'assez bonnes conditions. Sa femme, orpheline, avait quelque fortune et ses parents à lui jouissaient d'une certaine aisance. Son frère avait acheté la partie du moulin qui appartenait à Jean Lenaartz Ruys et lorsque le vieux meunier vint à mourir, peu de temps après le mariage de son fils, il lui laissa plusieurs milliers de florins. A part sa fortune, avantage incontestable, Mlle Van Uilenburg était jeune et fort jolie. Bien des fois son mari a peint et gravé son image, tantôt seule, tantôt assise à ses côtés. C'est ainsi qu'au Musée de Dresde nous la voyons sur les genoux de Rembrandt qui, du bras gauche, lui entoure la taille et élève de la main droite un grand verre qu'il s'apprête à vider à la santé de sa jeune épouse. C'est elle encore que nous voyons assise à côté de l'artiste tandis qu'il dessine, dans l'eau-forte qui porte le n° 19 de son œuvre, décrit par Bartsch. Dans une autre de ses planches, le n° 367, elle est seule, vue de face, la tête appuyée sur la main. Œuvre délicieuse à tous égards et qu'aucun artiste d'aucune école n'a surpassée en grâce et en sentiment! Enfin, c'est encore, je crois, la femme de Rembrandt, cette jeune fille aux cheveux d'or que nous voyons traverser comme une vision, le surprenant rayon de soleil qui éclaire le fond du tableau appelé à tort *La Ronde de nuit*, du Musée d'Amsterdam. Elle venait de mourir et il la peignait sans doute telle que son image charmante vivait au fond de son cœur d'artiste.

Rembrandt perdit sa femme après huit années de mariage. Elle lui avait donné deux enfants, dont le premier — c'était une fille — mourut âgé de 4 ans. Son fils Titus lui survécut. En mourant elle léguait à ce fils tous ses biens, laissant au père l'usufruit jusqu'à la majorité de l'enfant, mais il était stipulé que si Rembrandt se remariait, une moitié des biens passerait à une sœur de la testatrice, qu'elle affectionnait particulièrement. On a cru, à tort, Messieurs, que ce fut cette clause testamentaire qui mit Rembrandt dans la nécessité de vendre ses biens en 1656.

Voici la vérité :

La femme de Rembrandt, qu'on a souvent représentée comme étant d'une avarice sordide, semble avoir été tout au contraire une ménagère fort peu économe. Elle avait été déjà citée devant la Cour de Frise sous l'inculpation d'avoir gaspillé en parures et toilettes l'héritage de ses parents, et s'il est vrai qu'en l'absence de toute preuve elle fut renvoyée absoute, nous n'en avons pas moins le droit de croire à sa prodigalité. La prodigalité était aussi le

défaut dominant de Rembrandt, et les mêmes biographes qui flétrissent son avarice avec le plus d'énergie sont également ceux qui blâment le plus impitoyablement chez lui le défaut contraire. D'ailleurs on comprend que, très enthousiaste, très ami du beau, adorant le pittoresque sous quelque forme qu'il se présentât à lui, il ne sut pas résister au désir de s'entourer de ces mille fantaisies ruineuses dont il tirait si bon parti dans ses œuvres. Des armures, des épées, des bronzes, des porcelaines du Japon, des cristaux, des étoffes précieuses, l'or et les pierreries, toutes ces choses auxquelles le soleil s'accroche si prestigieusement dans ses tableaux et qu'il appelait *mes antiques,* cela était indispensable à sa vie, et il n'hésitait pas, lorsqu'il les rencontrait dans les ventes, à les pousser à des prix élevés. De même, il achetait des estampes et des tableaux, et son élève Salomon Hoogstraten affirme qu'il paya jusqu'à 80 florins une épreuve de l'*Uylenspiegel,* de Lucas de Leyde. Se laissant ainsi entraîner, on comprend qu'il pouvait, malgré les sommes très élevées que lui rapportaient ses travaux et ses élèves (Sandrart dit que ces derniers lui payaient au moins 2,500 florins par an), se trouver fréquemment dans des embarras financiers. Aussi se vit-il à diverses reprises obligé de faire des emprunts considérables, si bien qu'en 1656 il se trouvait être, vis-à-vis de diverses personnes, débiteur d'une somme de 12,000 florins. Le déplorable état de la Hollande vers cette époque est suffisamment connu; les caisses de l'État étaient vides et il se vit obligé de réduire de 5 à 4 % l'intérêt de ses créances. L'époque était peu favorable aux arts, et l'on dit qu'il y avait jusqu'à trois mille maisons vacantes à Amsterdam. Bref, les créanciers de Rembrandt, qui avaient besoin d'argent, le firent déclarer en faillite en 1656 et obtinrent que tout ce qu'il possédait serait vendu. Aujourd'hui une pareille vente — car les inventaires en ont été retrouvés — rapporterait des sommes considérables; Rembrandt reçut à peine de quoi rembourser ses créanciers, et il est certain que Titus Van Ryn ne reçut qu'une bien faible part de ce qui lui revenait de l'héritage de sa mère. Et cependant tout l'édifice que le grand peintre avait si laborieusement construit s'était effondré sous le marteau du commissaire des ventes. Sa grande habitation de la rue Saint-Antoine, ses antiquités, ses tableaux, ses gravures, ses armes, ses médailles, ses meubles et même son linge, tout lui fut enlevé.

Rembrandt survécut quatorze années à ce désastre, travaillant toujours avec ardeur, mais vivant si retiré, que l'on a longtemps pensé qu'il avait quitté la Hollande. Pourtant on sait que jamais il ne quitta même passagèrement son pays, et l'on a acquis la preuve qu'il se remaria, — sans doute en 1659, — mais l'on ne possède jusqu'à ce jour aucun détail sur cet événement, si ce n'est que du second mariage naquirent deux enfants. Je ne sais sur quel document on se fonde pour dire que ce furent des fils.

Celui dont les œuvres feront de tout temps la surprise et l'admiration des connaisseurs, mourut misérable et ignoré de tous dans une vieille maison du canal des Roses, sans autre oraison funèbre que cette inscription couchée par le sacristain de l'église de l'Ouest sur le registre des inhumations : « Ce 8 octobre 1669, Rembrandt Van Ryn, canal des Roses, en face du *Doel.* »

Il n'y a guère que quelques années que l'on sait l'endroit où reposent les restes mortels du grand artiste. Quant à son fils Titus, qui fut peintre comme lui, il a été impossible jusqu'ici de lui assigner avec certitude aucune œuvre. On sait qu'il se maria, qu'il mourut âgé de 27 ans et que sa femme ne tarda pas à le suivre dans la tombe. Titus mourut en 1668 et sa femme ne survécut à Rembrandt que quelques jours.

Voilà, Messieurs, très au résumé ce que l'on sait jusqu'ici de l'existence de l'homme extraordinaire dont j'ai entrepris de vous parler. Vous voyez qu'il y a encore bien des points obscurs et qui, peut-être, ne s'éclairciront jamais, car, depuis bien des années déjà, ils font en vain l'objet des recherches des archivistes. Mais nous en savons assez pour ne plus flétrir la mémoire d'un des plus grands génies artistiques. Espérons que toutes les découvertes futures ne feront plus que le réhabiliter davantage aux yeux de la postérité.

Une circonstance qui mérite d'être notée, c'est que l'on n'a pu trouver jusqu'ici aucune trace de rapport entre Rembrandt et Rubens. Pourtant ils auraient pu se connaître pendant au moins huit ans, car Rubens n'est mort qu'en 1640 et Rembrandt s'était déjà rendu célèbre en 1632 par sa *Leçon d'anatomie*, et cependant, je le répète, il n'y a entre eux aucune apparence de relation, même indirecte.

On a bien vendu chez Rembrandt un portefeuille d'*esquisses* et de gravures d'après Rubens, mais c'est tout. Quant à Rubens lui-même, lui qui, cependant, était si grand appréciateur du beau, lui qui, lié avec Brouwer qui connaissait Rembrandt, avait pour élève Jean Lievens qui fut aussi l'élève de Rembrandt, jamais dans aucune de ses lettres ce nom n'est mentionné. Il ne semble avoir possédé ni un croquis ni même une gravure de son puissant confrère. Pourquoi? c'est un mystère inexpliqué jusqu'ici et qui, sans doute, le restera.

De même que Rembrandt n'a point eu de prédécesseur, de même il est sans continuateur. Il eut bien à l'époque de sa grande prospérité de nombreux élèves qui tous devinrent célèbres, mais dont aucun n'entreprit de le continuer. Gérard Dow, Govaert Flinck, Gerbrand Van den Eeckhout, Ferdinand Bol, J.-G. Van Vliet, Roland Roghman, Jean Renesse, Nicolas Maes et Léonard Bramer lui-même, qui s'est le mieux assimilé la manière du maître, sont autant d'individualités. Et cela s'explique, car Rembrandt semble avoir redouté avant tout que, comme conséquence de son enseignement, ses élèves n'eussent pour seul mérite que le reflet de sa grande personnalité. Aussi les isolait-il, leur donnant à tous un atelier distinct, laissant chacun d'eux suivre son inspiration personnelle. Vous le voyez, ce n'est point seulement pour lui-même qu'il revendiquait le droit de penser et d'agir, et s'il voulait que l'indépendance servît de base à ses enseignements, c'est qu'il savait que dans les arts comme en toute chose, elle est la première source du progrès.

III.

Il me reste maintenant, Messieurs, à aborder la partie la plus délicate, la plus difficile de ma tâche : parler de Rembrandt artiste.

Il m'eût été agréable de vous mettre sous les yeux quelques-unes des planches admirables du maître et dans lesquelles il semble que son âme tout entière a passé. Je me fusse effacé avec bonheur devant ces manifestations de son génie, dont la moindre est plus éloquente que des volumes entiers d'appréciations. Malheureusement, les trésors du Cabinet auquel j'ai l'honneur d'être attaché, ne se déplacent point et je n'ai d'autre ressource que de vous inviter à venir les inspecter à la Bibliothèque royale.

Aucune école, aucun pays, aucune époque ne nous offre l'exemple d'un maître plus original, plus spontané, plus essentiellement personnel en un mot que Rembrandt. Et, en effet, de quelque côté que nous portions nos regards, sur quelque artiste que nous les arrêtions, nous pourrons toujours lui assigner une origine. Dans l'école italienne, Raphaël et Michel-Ange ne naissent-ils pas tout naturellement d'un retour vers les traditions antiques? Raphaël n'est-il pas l'élève du Pérugin, qui est lui-même l'élève de Giotto, et ne remontons-nous point ainsi vers les peintres grecs par une tradition continue? Rubens, tout personnel qu'il est, procède en droite ligne de l'école flamande du XVIe siècle, de Martin De Vos et de Frans Floris, transformés par son génie sans doute, mais enfin il reste l'élève d'Otto Venius pendant toute sa carrière. Rembrandt, lui, n'est d'aucune école, d'aucun pays, d'aucune époque même; il est essentiellement et toujours original, et l'auteur de son éloge a pu dire avec raison : « Rembrandt ne pouvait être produit que par Rembrandt. »

Il avait, à un degré éminent, toutes les qualités qui font l'artiste et il en disposait d'autant plus généreusement qu'il n'est esclave d'aucune école, c'est-à-dire d'aucune convention. De là cette variété dans les sujets et la manière.

Sans doute, son dessin n'était point cette ligne châtiée de l'école d'Italie qu'il comprenait et admirait cependant, car il s'entourait d'œuvres de Mantegna et de Marc-Antoine. Mais, fidèle au principe que je citais tantôt, ce qu'il voulait avant tout dans son œuvre, c'était rendre ce qu'il sentait; or jamais homme ne fut plus senti dans le geste, dans l'action, dans l'effet, des individus ou des choses qu'il a représentés.

Rembrandt avait aussi une compréhension si vaste de l'effet et de la grandeur pittoresques, qu'à défaut de noblesse dans la forme, lorsqu'il touchait à un sujet, si banal qu'il fût, il le transfigurait et lui donnait une majesté qui frappe les personnes les plus étrangères même à l'art. Qui ne connaît, au moins par la gravure, ses portraits des *Syndics des drapiers d'Amsterdam?*

Ils sont là cinq réunis autour d'une table et semblent faire le relevé de leurs comptes. Leur costume est pareil : pourpoints noirs, rabats blancs, chapeaux à larges bords. Il n'y a dans ce sujet rien qui semble devoir intéresser. Eh bien! Messieurs, à tous les points de vue, cette œuvre est l'une des plus étonnantes qui se puissent voir. Il fallait Rembrandt pour animer ainsi une scène, et cela est si vrai, que dans le même Musée d'Amsterdam, on voit une toile six fois plus grande, exécutée par l'un des portraitistes les plus illustres de l'école des Pays-Bas, B. Van der Helst, et où sont

rassemblés au moins trente personnages en costume somptueux. Si intéressante que soit cette toile exécutée avec une réelle supériorité, on ne l'a pas plus tôt perdue de vue que l'impression s'en efface. J'ose affirmer qu'aucun de ceux qui ont pu contempler, ne fût-ce qu'un instant, les *Syndics* de Rembrandt, ne saurait oublier cette admirable peinture. Elle vous poursuit et il semble que l'on ait vécu avec les hommes noirs qui sont là groupés autour de ce tapis de Smyrne.

Aussi, Messieurs, pour apprécier Rembrandt comme peintre, pour l'apprécier complètement, c'est en Hollande qu'il faut le voir. Quiconque n'a pas vu la *Leçon d'anatomie,* la *Ronde de nuit* et les portraits des *Syndics,* ne connaît qu'imparfaitement le maître. A elles trois ces œuvres sont l'éloquente synthèse de son génie. Ce sont ses trois manières dans leur plus grande accentuation, ce sont de ses diverses périodes les spécimens les plus complets. La *Leçon d'anatomie,* exécutée deux ans à peine après son arrivée à Amsterdam, à l'âge de 26 ans, nous le montre déjà d'une force peu commune, mais doutant encore, semble-t-il, de sa propre puissance. M. Charles Blanc a décrit ce tableau avec une éloquence qui m'amène tout naturellement à vous le citer.

« C'est », dit-il, « un des tableaux qui demeurent toujours présents à la mémoire. Les figures sont groupées autour d'un cadavre étendu en diagonale sur la table d'un amphithéâtre et vu en raccourci. Le professeur, son chapeau sur la tête, devant ses élèves découverts, tient du bout de ses pinces les muscles fléchisseurs de la main et il en explique le jeu mécanique. Mais, tandis qu'il instrumente avec l'indifférence d'un anatomiste cuirassé contre les émotions de l'amphithéâtre, les sept auditeurs qui l'environnent semblent exprimer par leurs gestes, leurs regards et les plis de leurs fronts, les diverses manières d'écouter un enseignement : la précocité ou la lenteur de leur intelligence. Je crois voir encore ces têtes jeunes et fières, ces yeux humides pleins de pensées et qui nous poursuivaient partout, et l'impassible physionomie du docteur que Rembrandt a représenté seul couvert au milieu de ses disciples, comme le roi du tableau, et à qui la gratitude d'un tel peintre n'a valu rien moins que l'immortalité. »

M. Blanc fait ici allusion à l'appui que, dès son arrivée à Amsterdam, Rembrandt trouva chez le Dr Tulp et son gendre le bourgmestre Six, qu'il a immortalisés l'un et l'autre.

Lorsque dix années plus tard nous retrouvons le peintre avec sa *Ronde de nuit* du Musée d'Amsterdam, il s'est opéré en lui une transformation. Libre et franc d'allure, il brosse sa vaste toile avec une aisance inouïe. Plus d'hésitation, point de repentirs, les personnages viennent se grouper à la file comme si le peintre lui-même avait emprunté le tambour de l'homme jaune que nous voyons à droite pour battre le rappel. Ils se meuvent et marchent sur nous, agitant leur bannière, nous sommes de la foule, et là, placé à niveau du sol comme l'est au Musée d'Amsterdam cette œuvre prodigieuse, l'illusion est plus complète encore. Ici Rembrandt est dans toute la puissance de son génie. Il a 36 ans, force et aisance, c'est l'homme heureux à la plus belle

période de sa vie. Cependant il ne s'arrêtera point encore, car nous le verrons dans vingt ans donner au monde les portraits des *Syndics* qui dominent ainsi deux fois sa carrière. La peinture ne saurait aller plus loin, Messieurs, et comme l'a dit un écrivain anglais, M. Smith, ce tableau ressemble tellement à la réalité qu'il rend froides et sans vie les œuvres qui l'environnent.

Les trois peintures dont je viens de vous parler résument tout l'homme comme peintre — comme virtuose si je puis ainsi m'exprimer. Comme artiste, on peut l'apprécier un peu partout, à Cassel, à Munich, à Dresde, à Londres, à Paris. Mais à mes yeux rien n'apprend à le mieux connaître que ses eaux-fortes. Ici l'homme se dégage de tout le prestige, non pas du coloris, mais de la coloration, et le rétrécissement du cadre lui permet d'entreprendre et de mener à bonne fin les plus vastes sujets. Le temps nous presse et je n'aborderai certes pas l'examen des centaines d'eaux-fortes de l'illustre maître. Non plus ne vous parlerai-je de sa dextérité à faire mordre le cuivre; tout cela est bien superflu. Mais sur quoi je veux insister, c'est sur le côté le plus contesté de son génie : le sentiment de la grandeur, l'élévation de la pensée. Oui, Messieurs, Rembrandt a rendu avec une émotion rarement surpassée tous les grands sujets de l'Histoire sacrée. Voyez la majesté avec laquelle il traduit et met en scène les divers épisodes du grand drame du Calvaire. Au milieu des ténèbres, le Christ expire sur la croix, et comme pour répondre à sa parole dernière et résignée, les cieux s'entr'ouvrent et laissent tomber sur sa tête un rayon mystérieux. C'est terrible et grand, et si l'imperfection de la forme est ici manifeste, notre esprit corrige bien aisément quelques écarts et l'unité sublime de la scène reste intacte.

Voyez cette fameuse pièce dite de *Cent florins,* qui se paye aujourd'hui des sommes fabuleuses, et où le Christ guérit des malades, voyez tous ces humbles, tous ces souffreteux drapés dans leurs guenilles, ils semblent, comme le disait un critique, autant de rois vêtus par le soleil des plus riches habits. Voyez encore cette *Fuite en Égypte,* où la sainte Famille, arrivée au sommet d'une montagne, découvre au loin la terre de délivrance. De telles œuvres suffisent à prouver que Rembrandt n'était pas seulement un grand peintre, mais un grand poète. Cette assurance, Messieurs, je la fonde encore sur l'incomparable grandeur de ses paysages.

Aux yeux de beaucoup de personnes, parler de Rembrandt paysagiste est presque ridicule. Eh quoi ! l'auteur de la *Ronde de nuit* faire de simples croquis de paysages ! Mais qui n'en fait pas? Nous en faisons tous; le beau mérite de crayonner quelques petits arbres autour d'une grange avec un horizon. Soit, Messieurs, mais je n'hésite pas à affirmer que Rembrandt est l'un des plus grands paysagistes connus, et cela parce qu'il apportait à l'exécution de ses paysages, non seulement une étonnante adresse, mais un sentiment infini. Ne croyez pas qu'à l'instar de plusieurs grands artistes paysagistes transitoires, — lui dont l'imagination était si vive, — il se crée un pays à part. Non, non, c'est son pays à lui qu'il chante; ce sont ses vertes campagnes s'étendant à perte de vue, peuplées d'innombrables troupeaux. C'est son horizon bas et continu, avec ses petits saules, c'est son marécage

où barbotent les canards, c'est le moulin de son père, c'est le cours d'eau au bord duquel s'est écoulé son enfance, c'est en un mot tout ce qu'il aimait !

Vous parlerai-je encore de Rembrandt portraitiste, Messieurs ? C'est là plus que jamais qu'il fait éclater ses qualités de peintre, et, par-dessus tout, sa prodigieuse entente du clair-obscur. Mais ces choses-là — si tant est qu'elles se rendent par la parole — nécessitent de trop longs développements, de trop nombreux exemples à l'appui, pour que je puisse entreprendre de vous en parler en quelques mots.

A diverses reprises, dans le cours de cette séance, le nom de Rubens a été prononcé, car c'est le premier qui se présente à notre esprit à tous, quand il s'agit d'un homme extraordinaire.

Jamais aucune école, — car les écrivains ont le tort de confondre l'école flamande et l'école hollandaise sous la dénomination commune d'école des Pays-Bas, — jamais aucune école, dis-je, n'eut deux peintres plus essentiellement dissemblables que Rembrandt et Rubens. « Ils sont précisément les contraires », dit le chaleureux critique qui signe du pseudonyme de W. Burger, « l'un est un peintre concentré, l'autre est un peintre étalé; l'un cherche la simplicité caractéristique, l'autre une somptuosité ambitieuse; l'un ménage ses effets, l'autre les prodigue aux quatre coins de ses toiles; l'un est tout en dedans, l'autre est tout en dehors; l'un est mystérieux, profond, insaisissable et vous fait replier sur vous-même : toute peinture de Rembrandt, même connue d'avance par des descriptions et des estampes, cause toujours, quand on la voit pour la première fois, une indéfinissable surprise, ce n'est jamais ce à quoi on s'attendait, on ne sait que dire, on se tait et l'on réfléchit; l'autre est expansif, entraînant, irrésistible et vous fait épanouir : toute peinture de Rubens communique la joie, la santé, une exubérance intérieure de vie; devant Rubens on s'exalte, devant Rembrandt on se recueille. »

Un autre écrivain distingué, et que j'aime à citer en cette matière parce qu'il a fait de Rembrandt une étude toute spéciale, M. Charles Blanc, a éloquemment résumé le peintre hollandais en ces quelques lignes qui résument aussi ma conférence :

« Inventer le beau, découvrir l'idéal des formes et des lignes heureuses en pleine Hollande, au milieu d'un peuple qui n'en offrait pas le type et n'en possédait pas la tradition, c'eût été impossible à un seul homme du moins. Il faut des générations d'artistes se corrigeant, s'épurant l'une l'autre et la faveur du climat et un long raffinement dans les notions des convenances. Rembrandt reste donc Hollandais, mais par un chemin qui n'y avait encore mené personne. Il s'éleva souvent au sublime. Il puisa dans son imagination la poésie du clair-obscur et au fond de son cœur l'idéal de l'expression. Voilà tous ses secrets. »

ROBBE (Henri), artiste peintre, officier de l'Ordre de Léopold, mort à Schaerbeek (Bruxelles) le 2 mars 1899, à l'âge de 92 ans.

Henri Robbe, qui a longtemps survécu à son frère aîné, Louis Robbe, l'animalier, était peintre de fleurs. Une de ses toiles figure au Musée moderne

de Bruxelles. C'était un artiste modeste et fort aimé de ses collègues, auxquels il ne portait guère ombrage dans les différents Salons dans lesquels il ne cessait d'exposer.

ROELOFS (Willem). Nul n'a suivi l'évolution de la peinture de paysage en Hollande, au cours du présent demi-siècle, sans constater la part importante qui, dans ce mouvement régénérateur, revient à l'artiste dont les productions inscrites au présent catalogue résument la carrière [1].

Roelofs apparaît tout ensemble comme un précurseur et un chef d'école, et le nombre est vaste de ceux que l'histoire envisagera comme formés à son exemple, sinon directement à ses préceptes, ainsi que l'observe avec raison M. H. Smissaert dans une excellente étude consacrée au maître, dans la revue hollandaise *Elsevier*, au cours de l'année 1891.

En Belgique, où s'écoulèrent les années les plus fécondes du peintre, où prit naissance sa réputation, où, par une mystérieuse rencontre, parurent les premières et les dernières œuvres de son pinceau, son intervention n'est pas sans avoir contribué, dans une mesure puissante, à la conception générale du paysage.

Willem Roelofs naquit à Amsterdam le 10 mars 1822. Stimulé par une mère passionnée pour les arts et elle-même artiste de talent, il ne devait pas être long à donner les preuves d'une vocation décidée pour la carrière qu'il allait parcourir avec tant de succès.

D'abord, à Utrecht, élève de A.-H. Winter, ensuite, à La Haye, de H. van de Sande Bakhuyzen, le père de M. Jules van de Sande Bakhuyzen, une des notabilités du paysage contemporain en Hollande, il avait fixé l'attention des connaisseurs par un ensemble de travaux de facture remarquable, quand, aux environs de 1848, lui vint l'idée de se fixer à Bruxelles, où, peu après, il faisait figurer au Salon deux peintures qui mirent son nom en relief.

« Nous devons à la Hollande un jeune artiste dont le nom sera célèbre, si l'avenir répond pour lui au présent. M. Roelofs, qui habite Bruxelles depuis peu de temps, s'était fait connaître comme un aquarelliste fort distingué, mais on n'avait vu de lui aucun tableau. Le *Site pris dans la Gueldre* et la *Vue en Drenthe* viennent de le placer parmi les paysagistes qui donnent les plus belles espérances. »

Ainsi s'exprimait la *Revue de Belgique*, d'ordinaire peu prodigue d'éloges.

« Un talent puissant », lisons-nous, d'autre part, dans la *Revue du Salon*, publiée par M. J.-A. Luthereau, « s'est montré cette année. Nous voulons parler de M. Roelofs. Ici c'est la poésie de la force, c'est l'énergie du sentiment exprimé avec un art tout particulier. A ceux qui débutent ainsi on peut prédire une belle carrière. »

Prophétiques paroles, que l'avenir devait pleinement confirmer.

En réalité, les œuvres de Roelofs venaient subitement faire éclater aux yeux de tous la pauvreté du paysage compris à la façon de J.-B. De Jonghe et

---

[1] Catalogue de la vente Roelofs.

de Henri Van Assche, jusqu'alors ses représentants les plus glorifiés en Belgique.

Ratifiés par l'opinion, sanctionnés par le suffrage des artistes, les éloges de la critique se traduisirent pour Roelofs par un ensemble de succès dont il avait le droit d'être fier. Il remporta la médaille d'or et l'une de ses toiles, au sortir de l'Exposition, passa dans la galerie du Roi des Belges, tandis que l'autre trouvait acquéreur en la personne d'un des amateurs notables de la Hollande.

La veille inconnu, le peintre venait, haut la main, de conquérir sa place parmi les individualités marquantes.

On peut dire qu'à dater de ce jour il n'eut qu'à persévérer dans la voie où il avait si brillamment débuté pour moissonner des palmes nouvelles.

Quand s'ouvrit à Bruxelles le mémorable Salon de 1851, une toile, non moins grandement conçue qu'exécutée, vint mettre le sceau à sa réputation. Presque aussitôt acquise pour le Musée de l'État belge, elle y a depuis tenu dignement sa place au milieu des œuvres marquantes qui, successivement, sont venues l'environner.

Ce Salon de 1851 revêtait une importance dont le souvenir est resté vivace. Pour la première fois, hors de France, s'y produisaient les représentants de l'école réaliste, également rabaissés par les uns et exaltés par les autres. Les *Casseurs de pierres,* de Courbet, excitèrent alors plus de curiosité que d'enthousiasme; il en fut autrement des paysages, et la lecture des *Salons* du temps est, à cet égard, très instructive.

« Il est à peu près certain », dit un critique belge », qu'au train où vont les choses, il y aura transformation complète dans un temps très rapproché. Qu'était l'école (du paysage) il y a six ans et quels étaient ses chefs? Qu'est l'école aujourd'hui et quels sont les artistes qui dirigent le mouvement? Quelles sont ses tendances et le but vers lequel elle marche? »

La réponse à cette triple question pouvait se résumer en ceci : que le paysage interprété d'après les vieux errements avait cessé d'être.

« Il y a six ans, on pataugeait entre le vieux Van Assche, le verdoyant De Jonghe ou le jaunâtre Ducorron, sans savoir s'il valait mieux copier la nature que les paysagistes anatomistes de l'école hollandaise ou allemande. »

En première ligne de ceux qui promettent au paysage un avenir nouveau, nous voyons Roelofs.

« C'est de la combinaison, de l'étude et de l'éclectisme de toutes les écoles que sont sortis MM. Fourmois, — lequel venait d'exposer son fameux *Moulin à eau,* — Roelofs et quelques autres qui marchent en tête, illustrent et conduisent la phalange entière vers de grandes destinées. »

La Belgique elle-même, on le voit, saluait en Roelofs un des artisans du progrès incontestable de la peinture de paysage.

La Hollande attentive, non sans fierté, aux remarquables succès du jeune artiste, ne tardait pas à les reconnaître par un honneur rarement attribué aux hommes de son âge, le titre de membre de l'Académie d'Amsterdam.

Si Roelofs avait pu jusqu'alors donner l'évidence de ses facultés à la pleine

satisfaction de tous, en véritable artiste qu'il était, ses aspirations portaient plus haut que le résultat acquis. La vue des œuvres de la nouvelle école française l'avait profondément impressionné et bientôt, cédant à l'attraction du foyer qui rayonnait avec un si puissant éclat sur l'art de son choix, on le voyait planter sa tente en pleine forêt de Fontainebleau et au sein d'une nature si dissemblable de celle qui jusqu'alors l'avait inspiré, trouver l'occasion de pages d'une surprenante puissance d'exécution.

Il aimait à reporter ses souvenirs vers ce séjour de Barbizon, rendez-vous, à ce moment, de quelques-unes des sommités de l'école française au contact desquelles ses convictions, fortifiées par l'exemple non moins que par les conseils de ses aînés, enflammaient son enthousiasme.

Une attention spéciale est due à l'ensemble d'énergiques études faites en forêt et où se manifeste, avec l'influence du milieu, la remarquable faculté d'assimilation du peintre.

Pour lui, tout ici est nouveau, la ligne autant que l'effet; pourtant rien ne décèle l'hésitation, et la puissance de son pinceau semble lutter de vigueur avec la nature qui l'environne.

Moins fréquemment que d'autres, les impressions de cette phase de la carrière de l'artiste servent de thème à ses tableaux; mais il s'agit d'une sorte de mise à l'épreuve, d'une période de transition, et je crois bien qu'en somme ces souvenirs de Fontainebleau, comme ceux de l'Écosse, visitée à une époque plus avancée de la carrière du peintre, pour remarquables qu'ils soient, n'interviennent dans l'ensemble de ses créations qu'à titre de hors-d'œuvre. Par là même qu'ils nous apparaissent comme plus spontanés, ils offrent un intérêt plus spécial.

Une chose pourtant mérite être notée, c'est que moins caractéristiques du talent de leur auteur, ils n'en demeurent pas moins individuels.

Plus tard, en Belgique, Roelofs cherchera plus d'une fois en Ardenne, également dans le Hainaut, et particulièrement à Presles, des sites boisés et rocheux, dont la Hollande n'offre pas l'équivalent et où se reflétera encore, en quelque mesure, la trace du séjour de Fontainebleau. C'est dans cet ordre de créations que se range, entre autres, l'*Intérieur de forêt,* du Musée de Lille, une des pages du remarquable contingent de l'artiste à l'Exposition universelle de 1855.

A cette époque de la carrière du peintre se produisit un événement qui devait, dans une forte mesure, contribuer à ses succès ultérieurs : la constitution, à Bruxelles, d'une Société des Aquarellistes, qu'il aida à fonder et dont il fut, jusqu'à sa mort, un des plus précieux collaborateurs.

Envisagé comme aquarelliste, Roelofs, sans conteste possible, appartient aux sommités du genre. D'autres ont fait différemment; ils n'ont point fait mieux. Le goût qui présidait au choix des motifs, n'avait d'égal chez lui que sa merveilleuse entente à les rendre. Aussi, à chaque Salon annuel, les amateurs, tant ceux de Hollande que de Belgique, rivalisaient d'ardeur à se disputer des créations où se manifestait, sous une forme exquise, le talent de l'homme distingué qui fait l'objet de ces pages.

Nul ne s'entendait comme lui à mettre en rapport une conception avec les

ressources du procédé, à en proportionner l'effet à ses moyens d'expression, merveilleusement servi qu'il était d'ailleurs par sa dextérité.

En Belgique, davantage peut-être en Hollande, les manifestations du talent de Roelofs, par l'aquarelle, ont grandement concouru à sa réputation et aidé à répandre, parmi les artistes et les amateurs, le goût d'un procédé d'origine récente sur le continent. En outre, le peintre y puisait, pour la suite de son œuvre, les éléments de nombreuses toiles où, sous une forme particulièrement heureuse, devait se traduire le charme de la campagne néerlandaise.

Roelofs ne faisait pas de tableaux d'après ses aquarelles, non plus qu'il ne faisait d'aquarelles d'après ses tableaux, mais pour les uns comme pour les autres, à peu d'exceptions près, il s'habitua, à dater de 1856, à chercher ses données en Hollande, à prendre dans ses gras pâturages, dans ses saulaies au feuillage argentin, au bord de ses paresseux cours d'eau, des sujets de peintures d'une simplicité exquise et par lesquelles, mieux que par toutes autres, il donne la note juste de son tempérament.

Avec une ardeur que l'âge ne put ralentir, chaque année le voyait retourner à la source de ses inspirations premières, revoir quelque site aimé, y trouver un effet encore inaperçu, et, en vrai poète, arriver à une hauteur d'expression qui lui assigne une place au premier rang des paysagistes néerlandais, si vaste que soit le nombre de ceux qui, à sa suite, ont foulé avec succès les mêmes sentiers.

« M. Roelofs est un maître! » s'écriait M. Camille Lemonnier, à la vue du tableau des *Bords du Gein,* exposé en 1863, un de ceux qui représente aujourd'hui son auteur au Musée d'Amsterdam.

Roelofs portait allègrement le poids des ans, et sans s'émouvoir voyait les distinctions de tout genre consacrer ses succès, n'y trouvant d'ailleurs qu'un stimulant à mieux faire.

Successivement, dans son pays, officier de l'Ordre de la Couronne de Chêne et chevalier du Lion néerlandais; il était, en Belgique, officier de l'Ordre de Léopold; en Autriche, chevalier de François-Joseph; en Espagne, commandeur de Charles III; en Bavière, chevalier de Saint-Michel, honneurs qu'il prisait moins encore que le privilège d'avoir vu ses toiles et ses aquarelles pénétrer dans plusieurs des Galeries publiques de son pays et du dehors.

La considération qui environnait son talent se lit en plus dans son élection comme membre de diverses Académies; l'estime qui environnait son caractère dans le suffrage de ses confrères à l'effet de les représenter dans les jurys de nombre d'Expositions : à Paris en 1878, à Amsterdam en 1883 et à Anvers en 1885, celles-ci universelles.

Les années, nous l'avons dit, avaient laissé intactes les belles facultés de l'artiste, inaltéré sa fraîcheur d'impression, sa chaleur d'âme. Elles n'avaient point, en dépit de l'éloignement, affaibli ses sentiments de patriote, si réel que fût l'attachement qu'il nourrissait pour la Belgique où était née sa réputation, où s'étaient écoulées, comme dans une retraite studieuse, les années les plus fécondes de sa vie.

Ses fils avaient grandi; il n'hésita pas, dans l'intérêt de leur éducation, à retourner en Hollande. A dater donc de 1887, il s'installa à La Haye avec les siens, changement qui fut sans influence sur ses travaux, poursuivis avec la même ardeur, non plus que sur ses succès.

Le 10 mars 1892 sonna le soixante-dixième anniversaire de sa naissance. Ce fut pour les amis et les admirateurs du maître l'occasion de s'unir pour honorer l'homme et l'artiste, sa carrière si bien remplie, si honorablement parcourue.

Une adresse où, à la suite de la souveraine des Pays-Bas s'inscrivirent avec la totalité des peintres de la Hollande, nombre de ceux de Belgique, des savants, des lettrés, des amateurs des deux pays, fut solennellement remise au jubilaire dans le local même du Musée municipal de La Haye, où son portrait, œuvre du pinceau de Josef Israëls, subsiste comme un témoignage durable de la vénération de tous pour celui que, d'un accord unanime, ils proclamaient « le premier des paysagistes de la Hollande ».

Successivement M. Victor de Stuers, en qualité de président du Comité, M. Mesdag, l'éminent peintre de marine, comme président de la Société *Pulchri Studio,* en outre comme ancien élève du héros de la manifestation, se firent les interprètes émus des sentiments d'estime et d'affection qui étaient dans tous les cœurs.

« Je ferai de mon mieux », écrivait avec sa modestie touchante le vénérable artiste à l'auteur de ces pages, « pour n'être pas trop indigne de tout ce qu'on m'a dit de flatteur, et j'espère que ma santé et les circonstances me permettront pendant un peu d'années encore de faire des tableaux passables. »

Ces quelques années, le peintre en put jouir et assister aux premiers succès de ses fils, dans la carrière où lui-même s'était illustré. Et ce fut sa consolation suprême quand, peu de mois avant sa mort, une attaque de paralysie eut fait tomber de sa main, désormais inerte, l'instrument de la joie et des succès de près d'un demi-siècle.

Ses dernières œuvres, destinées à l'Exposition internationale de Bruxelles, n'y devaient paraître que drapées d'un voile de deuil.

La mort, trompant son espérance et celle des siens, l'enleva au moment où, en route pour Bruxelles, il rêvait de voir sa santé se rétablir dans les milieux, toujours chers, où s'étaient écoulées dans l'étude tant de fécondes années, où l'attendait une riante demeure qu'il connaissait bien pour y avoir visité maintes fois son confrère et ami Alfred Verwée.

Hélas! c'était vers le repos de la tombe qu'il s'acheminait; la première étape de ce voyage en devait être la dernière.

Ce fut à Berchem, aux portes d'Anvers, où il s'était arrêté chez des parents, qu'il expira, sans souffrance, le 12 mai 1897.

Incontestablement, Roelofs occupera dans l'histoire de l'art une place non seulement au premier rang des peintres de son pays, mais de son temps.

Ce qui charme dans ses œuvres ne relève pas du caprice, d'un de ces courants éphémères du goût, dont les produits, un moment encensés, sont voués à disparaître avec eux.

Elles braveront l'épreuve du temps.

Si, par la force des choses, l'art du peintre nous ramène vers ces hommes qui illustrèrent le paysage dans son pays, à l'époque de sa plus vive splendeur et, dont il faut le dire, les voies s'étaient lentement oblitérées, c'est par atavisme bien plus encore que par principe, car les anciens, si haut les plaçât-il dans son admiration, ne préoccupèrent pas plus Roelofs que les contemporains dans sa manière de sentir la nature. Quarante années de sa vie s'écoulèrent en Belgique; il n'a point cessé d'être, et par excellence, un peintre hollandais.

Ce fut en Hollande, également, que se traduisit le plus nettement son influence, et l'on peut dire qu'ils sont légion ceux qui, sans être à proprement parler ses élèves, lui feront escorte dans l'histoire.

Ses élèves directs, parmi lesquels figurent en première ligne MM. H.-W. Mesdag, C.-N. Storm van 's Gravesande, l'aquafortiste brillant et fécond, A. Mollinger, excellent paysagiste, mort à la fleur de l'âge en 1867, et Smissaert, appartiennent de même à l'art hollandais.

Sympathique entre tous, Roelofs ne comptait que des amis. C'était un privilège de jouir de sa conversation où la plus remarquable finesse d'aperçus s'alliait à un vaste savoir, non seulement en tout ce qui touche aux arts, mais aussi au domaine de la science, car l'autorité du maître parmi les entomologistes le cédait à peine à la considération dont il jouissait parmi les amateurs.

L'importante collection de curculionides qu'il avait formée, appartient au Musée d'Histoire naturelle de Belgique.

Au lendemain de la mort de Roelofs, l'*Amsterdamsche Courant,* dans un supplément littéraire, traçait de lui un portrait dont l'éloge laissait entière la rigoureuse fidélité.

Ayant parlé de la modestie, de la droiture du peintre, de sa rare indulgence en ce qui touchait l'œuvre d'autrui, de son horreur de la brigue, l'auteur, M. H. Smissaert, frère de l'artiste mentionné plus haut, conclut en ces termes :

« N'avoir point connu l'homme, c'est ne concevoir qu'à moitié son art; l'avoir connu, par contre, c'est savoir ce que son œuvre atteste de bonne foi, de sincérité, c'est savoir qu'en Roelofs l'homme et l'artiste allaient de pair, que les deux étaient indivisibles.

» Ce m'est un privilège de l'avoir connu. Nul ne l'approchait, qui ne ressentit la bienfaisante influence des sentiments élevés qui l'animaient pour son pays, pour les nobles manifestations de son art, pour ce qui est de lui, choses qu'il aimait d'une tendresse sans bornes, étendue à tout ce qui est digne d'être aimé. »

Souscrivons à ces paroles, comme y souscriront tous ceux qui, en Belgique, ont connu Roelofs et gardent chèrement son souvenir.

Et quiconque embrassera, traduite par l'œuvre comprise au présent catalogue, cette carrière où, presque sans intervalle se suivent les remarquables travaux, sera amené à dire avec W. Bürger :

La peinture est facile pour les vrais peintres, qui obéissent à un génie intérieur, et qui peignent ce qu'ils sentent.

Bruxelles, novembre 1897.

SAMAIN (Louis), architecte, meurt à Ixelles, âgé d'une soixantaine d'années, en octobre 1901.

SCHAEFELS (Henri), artiste peintre, né à Anvers le 2 décembre 1827, mort dans la même ville le 10 juin 1904.

SCHAEKEN (Léo), artiste peintre, commandeur de l'Ordre du Christ de Portugal, mort à Saint-Gilles (Bruxelles) le 30 janvier 1914, chaussée de Charleroi.

SCHOONBEKE (Gillebert VAN).

Gillebert Van Schoonbeke et sa femme Élisabeth Hendrickx [1]. — Entre les constructions anversoises du XVIe siècle il en est de plus importantes non de plus populaire que le *Maagden Huis,* dont le gracieux portique, œuvre, dit-on, de Corneille Floris, se relève d'un des plus charmants morceaux de sculpture que nous ait laissé l'ancienne école flamande. Depuis 1884, l'ancienne chapelle de l'école des Orphelines est devenue le siège d'un petit musée que l'amateur ne visite pas sans fruit.

Sans doute beaucoup de portraits qu'il y rencontre se signalent davantage par le respectable souvenir des bienfaiteurs des pauvres que par une haute portée artistique. Pourtant des centaines et quelques peintures extraites des divers établissements de charité confiés à l'Administration des Hospices, plusieurs ont une valeur intrinsèque des plus sérieuses.

M. Taurel a jadis gravé [2] et M. Génard a décrit le triptyque du *Jugement dernier* et des *Œuvres de Miséricorde,* de Bernard Van Orley, peinture que Van Mander désignait parmi les œuvres notables de son auteur. En réalité, c'est une page considérable et digne de l'attention des connaisseurs.

Le portrait de Simon De Vos, légué par ce peintre lui-même, à l'école des Orphelines, peut passer pour le chef-d'œuvre du maître.

La *Légende de sainte Élisabeth de Hongrie,* de Martin Pepyn, le *Christ appelant à lui les petits enfants,* de Barthélemy Spranger, ont une moindre portée artistique; ils n'en constituent pas moins de fort intéressants spécimens du génie de leurs auteurs. Il y a même un portrait d'homme attribué à Frans Hals, on ne dit pas sur la foi de quel document. Sans tenir grand compte de l'attribution, il y aurait injustice à dire que la peinture est de celles qu'il faille dédaigner.

Les portraits que nous présentons au lecteur appartiennent à la même

---

(1) *Out en Nieuw op het gebied van Kunst.* Taurel, Amsterdam, 1889.

(2) *Art chrétien,* t. II, p. 43.

galerie. On peut louer sans réserve le portrait d'homme. La précision de la forme et le caractère pénétrant de l'expression y sont relevés par une franchise de facture où s'affirme également le talent d'un grand artiste autant que son amour de la vérité. Nul ne peut hésiter à croire que la ressemblance ici doit être rigoureuse.

Aussi le spectateur voit-il dès l'abord s'établir entre les personnages représentés et lui-même une sorte d'intimité dans laquelle le peintre n'a qu'une part secondaire lui-même sous son pinceau. L'apparence est devenue réalité. Les images qu'il nous livre imposent à notre mémoire comme celles des êtres que nous aurions personnellement fréquentées.

Pour nos deux portraits d'Anvers, c'est chose infiniment heureuse, car la tradition nous a conservé les noms des modèles et Dieu sait s'ils méritent d'être connus!

Par malheur elle a omis de nous renseigner touchant l'habile artiste qui a eu le talent de conserver pour la postérité ces attachantes images.

Pour bien des gens, ce point là est d'intérêt assez mince, peu leur importe le nom de l'auteur d'une œuvre d'art. Si celle-ci est bonne, ils se tiennent pour pleinement satisfaits. Ce serait chose absurde à leurs yeux de faire intervenir dans le jugement que nous avons sur des produits artistiques le nom de son auteur. Si l'œuvre est sans mérite, raison de plus pour se désintéresser du nom de son auteur. Plus vite il sera tombé dans l'oubli, mieux ce sera.

Cette catégorie d'amateurs, plus nombreuse qu'on ne croit, perd de vue que, bien souvent, un nom d'auteur vient considérablement en aide à l'éclaircissement des œuvres et les circonstances sous lesquelles une œuvre a vu le jour, c'est là tout. Pour le quart d'heure, nous en sommes réduits aux hypothèses.

A proprement parler, il n'y a aucun motif pour rejeter l'attribution de nos portraits à Pierre Pourbus, mort en 1584. D'autres peintres ont fait évidemment, à la même époque, des effigies dignes d'admiration, mais on ne peut dire qu'il en soit aucun dont la manière et le style s'adaptent autant que le sien aux peintures qui nous occupent.

Frans Floris, par exemple, fut parfois un portraitiste de grand talent; nous ne lui trouvons cependant ni la précision du dessin ni l'étude approfondie du caractère individuel qui donne un intérêt si spécial aux effigies de Pourbus.

Le nom de Pierre Pourbus, il est vrai, n'apparaît pas dans les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Il semble pourtant qu'il y ait travaillé, car Van Mander l'affirme.

A Bruges, toutefois, ce n'est qu'en 1543 qu'il paraît pour la première fois dans la liste des peintres. Il y a donc, en somme, assez d'imitateurs sur la paternité des œuvres qui nous occupent.

Les portraits n°s 46 et 47 indiquent chez leur auteur une expérience véritable du portrait, jointe à un ensemble de caractère qui se rencontre le plus généralement chez Pourbus. Les personnages sont à peine de la grandeur

demi-nature ; ils se détachent sur un fond vert-olive dont Pourbus fait un très fréquent emploi. Le dessin est d'un format d'une précision qui, jointe au brillant du coloris, procure un relief saisissant. Les vêtements sont uniformément noirs, à l'exception d'une manche brune au pourpoint de l'homme. Les mains d'un dessin irréprochable.

Nos éloges ne peuvent s'appliquer qu'en partie au portrait de la femme, malheureusement dénaturé par des retouches. Les deux peintures portent la date de 1544. L'homme était alors âgé de 25 ans, la femme de 17. Pour deviner le caractère de l'un et de l'autre, la science d'un Lavater n'est pas de commande.

L'homme pourrait passer pour un modèle d'énergie, la femme serait un modèle de douceur. Tous deux sont faits pour nous intéresser grandement dans ce double rôle, et si le mari occupe dans l'histoire une place éminente par ses grandioses et utiles conceptions, relevons, que la femme que nous voyons si jeune, associée à sa destinée brillante, devait échanger bientôt son rôle de mariée contre celui de veuve et pleurer dans le père de ses enfants l'innocente victime de la plus injuste des disgrâces.

Gilbert Van Schoonbeke, nous l'avons vu par l'inscription de son portrait, naquit en 1519. Il commence l'active carrière qui devait, en peu d'années, imprimer à sa ville natale une physionomie nouvelle l'année même où le peintre retraçait son image. Van Schoonbeke mettant à profit l'exemple, et la fortune de son père trouva dans le prodigieux développement d'Anvers un élément non moins prodigieux pour ses vastes conceptions. Anvers, bien que plusieurs fois agrandi, ne pouvait suffire à loger une population dont le rapide accroissement offre peu d'exemples dans l'histoire.

Secondé dans ses vues par Charles-Quint que, du reste, il avait eu l'adresse d'intéresser à ses entreprises, Van Schoonbeke se rendit acquéreur de vastes terrains improductifs appartenant à des particuliers ou à des communautés religieuses. Il y ouvrit des voies de communication et y éleva des demeures [1]. Possédant des fours à chaux, sur la rive de l'Escaut des briqueteries, en Hollande des tourbières, autorisé par l'Empereur à prendre ses bois dans les forêts domaniales, on peut dire qu'au bout de peu d'années il avait transformé la physionomie de la ville, sans parler de sa participation aux travaux de la nouvelle enceinte. Même aujourd'hui et nonobstant les modifications récentes, quelques-unes des rues et des places principales d'Anvers sont l'œuvre de Van Schoonbeke.

Ce qui, toutefois, devait rendre le nom de cet homme éminent à jamais illustre et par malheur aussi devait être le signal d'une de ces coalitions trop fréquentes des sentiments les plus vils contre l'œuvre du génie, fut la création d'un vaste quartier des brasseries, toujours existant et qui, certainement, compte parmi les plus intéressants d'Anvers.

A l'époque où le quartier actuel des vieux bassins appartenait encore à ce

---

(1) Génard, *Anvers à travers les âges*, t. II, p. 63.

que l'on appelait la nouvelle ville, Van Schoonbeke se rendit acquéreur d'un ensemble de terrains représentant au delà de 400 verges et dans le but exclusif de l'affecter à l'établissement de nouvelles brasseries.

Les brasseurs d'Anvers étaient jusqu'alors fixés au centre de la ville, dans la Kammenstraat, allant puiser leur eau à une distance considérable. Le but de Van Schoonbeke était de mettre à leur portée les eaux alimentaires. Son projet, revêtu de l'approbation impériale au mois de février 1553, fut accueilli avec enthousiasme.

En moins de deux ans, vingt-quatre brasseries étaient érigées.

Van Schoonbeke éprouva alors son premier mécompte.

L'eau, dont il pouvait approvisionner ces usines, était impropre à la consommation ! Il eut alors une pensée qui donne la mesure de l'étendue de conceptions de cet homme éminent.

Si l'eau qu'il pouvait prendre sur place ne répondait pas au besoin, c'était ailleurs qu'il fallait la chercher. Sans hésiter un moment on mit la main à l'œuvre et un conduit souterrain fut établi pour raccorder les brasseries avec le canal d'Herenthals. Les eaux recueillies dans un vaste réservoir étaient ensuite élevées par une chèvre à godets et à 70 pieds plus haut débités aux diverses brasseries par des conduits spéciaux (1).

Au mois de mars 1554, dix brasseries fonctionnaient, mais comme l'appareil hydraulique n'était point achevé, Van Schoonbeke livrait à ses abonnés de l'eau qu'il faisait prendre par bateaux à Rumpst. Ce fut le moment que saisirent les brasseurs pour tuer en germe l'entreprise dont bénéficiaient leurs rivaux. Usant de la plus cruelle des armes, la calomnie, ils répandirent le bruit que la bière fabriquée par les brasseries de Van Schoonbeke était insalubre, préparée à l'aide des eaux corrompues, elles fourmillaient de vers. Bientôt l'effervescence populaire prit des proportions terrifiantes. Le pensionnaire de la ville Jacques Maes et Van Schoonbeke furent surtout menacés.

Les Gildes armées s'offraient de rétablir l'ordre et Maes cherchait un refuge à l'Hôtel de ville. Pour sauver la situation, le magistrat, capitulant devant l'émeute, destitua Van Schoonbeke de tous ses privilèges, autorisant les brasseurs à fabriquer leur bière dans tous les quartiers de la ville (2).

C'était frapper de mort la grande entreprise de Van Schoonbeke. Retiré à Bruxelles, il y obtint le titre de commis des Finances, mais en remplit à peine les fonctions; il expirait au mois de décembre 1556, dans un état de fortune précaire, dit la tradition. D'autres auteurs assurent même que ce fut dans un lit d'hôpital que Van Schoonbeke rendit le dernier soupir.

M. Génard se fondant sur les documents reposant aux Archives anversoises, affirme que le grand citoyen vint mourir à Anvers et dans sa maison du canal des Teinturiers. La circonstance, par malheur, change peu de chose

---

(1) Voir la « Maison des Brasseurs » parfaitement conservée.

(2) Génard, t. II, p. 71.

au cruel destin d'un homme qui, ainsi que le dit une requête de sa famille au magistrat d'Anvers, ne recueillit que de l'ingratitude de ses entreprises en retour de travaux infatigables, tous marqués au coin de la nécessité absolue. Élisabeth Hendrickx survécut de trente ans à son époux. Elle mourut en 1587.

En 1864, Anvers a décoré l'une de ses promenades d'un groupe allégorique où la patrie couronne le buste de Van Schoonbeke.

Il faut espérer, pour l'honneur de notre génération, qu'un monument plus digne du grand homme dont nous avons tenu à reproduire les traits, conservera un jour sa mémoire dans cette ville transformée par son génie.

SERRURE, savant numismate, mort à Bruxelles en 1898. Ancien avocat du barreau de Gand, ville où il est né en 1835. Fils du professeur C.-P. Serrure, il appartenait à un grand nombre de sociétés de numismatique et archéologique et avait fait partie des commissions officielles pour la traduction des codes. Innombrables sont ses publications. Elles ont trait, en grande partie, aux monnaies gauloises, seigneuriales, la numismatique de la Flandre, du Brabant, etc.

Serrure était l'auteur d'une grammaire gauloise qui fit sensation dans le monde de la haute science.

SODAR (Franz), artiste belge, qui, après s'être distingué dans le genre historique et le portrait, s'était consacré à la peinture religieuse, vient de mourir à Assise (Italie), où il s'était retiré il y a une douzaine d'années.

Franz Sodar était né à Dinant en 1827. Après son mariage en 1859 avec Mlle Marie de Vaulx, descendante d'une vieille famille ardennaise, il avait fait de longs séjours en Italie, en Espagne, au Maroc et enfin en Palestine. De ce dernier voyage, Franz Sodar avait rapporté deux séries de tableaux d'une belle couleur ayant une réelle valeur artistique et documentaire. Les *Sanctuaires du Saint-Sépulcre* et le *Chemin de Croix* reproduisaient exactement, en effet, l'état actuel des lieux les plus vénérés de Jérusalem et des principales étapes parcourues par le Christ pendant sa Passion. C'est au moment où Mme Sodar-de Vaulx, qui est un écrivain remarquable, venait de terminer et de publier un grand ouvrage sur les *Splendeurs et les Gloires de Terre sainte,* que son mari a succombé, emporté par une maladie d'estomac.

Sodar était le frère du paysagiste André Sodar, de Dinant, et l'oncle du correspondant parisien Franz Raiwez et de Léopold Hody, rédacteur au *Petit Bleu*.

Janvier 1900.

STAS (Guillaume), statuaire, né le 3 juin 1802 à Louvain, y décédé le 28 août 1859. Élève de l'Académie de Louvain et de François Rude. A fait les bustes de Van Mons, de Mme Van der Haert-Thielens et de Henri Van der Haert.

STEVENS (Alfred), né à Bruxelles en 1823.

La Dame a l'éventail. — Parmi les notabilités artistiques du XIXe siècle, Alfred Stevens, chose curieuse, attend encore son historien. Caractéristiques à tous égards d'une période peut-être plus intéressante qu'aucune autre, au point de vue général des tendances, ses travaux justifient, et au delà, un renom vingt fois confirmé. L'exhibition à la Salle Petit, en 1900, de toute une vie de labeur — et de succès, — ensuite l'Exposition de Bruxelles de 1905, firent éclater aux yeux de tous les points saillants d'un art empreint tout ensemble de sincérité et de raffinement. On put revoir avec admiration des pages, lointaines déjà, destinées à survivre au temps et aux vicissitudes du goût.

Interprète suprême des élégances parisiennes, le prestigieux coloriste n'a borné ses aspirations ni son art à être le traducteur des courants mondains, éphémères par essence.

Largement, il a usé du droit de choisir, et qui entreprendra de soumettre son œuvre à une étude critique, le surprendra soucieux au même titre de ses motifs, de ses types, de ses effets. Tous lui appartiennent en propre, il y demeure sans rivaux.

Les diverses époques, et l'on peut dire les divers milieux, ont connu des maîtres aux visées similaires. L'Allemagne au XVIe siècle, la Hollande au XVIIe, la France et l'Angleterre au XVIIIe ont eu tour à tour leurs peintres de mœurs; par eux, nous revivons leur temps et pénétrons dans son intimité.

Il est de Stevens lui-même cet aphorisme qui, jadis, déchaîna des tempêtes : « Peindre son temps, c'est être historien. »

L'habile artiste a grandement concouru à le justifier, encore qu'il se soit, tout au début de sa carrière, conquis — honneur peu prodigué alors — une place parmi les peintres d'histoire. Adonné aux sujets d'imagination pure, et où perçait l'influence de son maître parisien, Camille Roqueplan, il eut le privilège d'être gravé par des burinistes tels que Calamatta.

Plus tard, fervent de Courbet, il se voua aux scènes de la vie populaire. *Ce qu'on entend par le vagabondage,* la *Mendicité tolérée,* la *Petite Industrie,* la *Consolation*, surtout (Galerie Ravené à Berlin), les *Fleurs d'Automne* (Musée de Bruxelles), caractérisent cette période aux harmonies profondes, aux tonalités amorties.

Vinrent ensuite le *Chez Soi,* l'*Inde à Paris,* la *Dame en Rose* ouvrant la série des merveilleuses évocations de la physionomie féminine, au moment où s'inaugurait, sous l'influence de la belle et jeune impératrice Eugénie, une évolution prononcée du goût mondial. Ce fut, à tout considérer, la phase la plus glorieuse de la carrière du maître.

Qui ne connaît la *Visite,* l'*Atelier,* le *Cachemire, Tous les bonheurs?* Les productions de Stevens donnent le ton en matière d'ajustements, en matière de nuances. Chez lui vont se documenter les couturières en vogue, les fabricants d'étoffes, d'ameublements. Bien mieux, de lui les femmes apprennent

à mettre en relief leurs attraits. Car il est le créateur d'un type. Type spécial, aux antipodes de celui exalté par les poètes et exalté par les artistes, ni très pur, ni très régulier, ni très juvénile. En revanche, vivant et expressif.

La femme mûre, aux formes ressenties, au teint légèrement fané, comme la nuance de ses toilettes; à la chevelure fauve, aimée des Vénitiens, lui doit ses succès, au théâtre comme en peinture. Cessant d'être jolie, elle conquiert le droit d'être belle. On dira d'elle : « Elle a du chien. »

Tout cela, vous le retrouverez, et très précisément, dans l'œuvre ici reproduite.

Stevens s'y accuse tout entier avec la richesse de sa palette, son dédain du convenu, son horreur des « ficelles ». Sa gamme s'élève à des accords en quelque sorte imprévus et, la franchise de sa touche aidant, le voici devenu l'émule de Vélasquez. Jetant sur la toile, comme sans effort, un morceau fait pour ravir quiconque, parmi les qualités primordiales du peintre, range ce qui le fait digne du nom, la peinture, il joint la spontanéité au bon goût. A tous ces titres, la place de Stevens est au premier rang des maîtres modernes.

A. Stevens, *La Dame à l'éventail.* — A. Seemann, *Meister der Farber.* Leipzig. — Laurens, *L'Art et la Couleur; Les Maîtres contemporains.* Paris.

SUSTIN (Frédéric) ou **SYSTIN.** Dans une lettre adressée à M. Pinchart le 8 mars 1856 par M. Rohlenbeek, je lis un extrait intéressant touchant Frédéric Sustin (*Comptes de la Cour de Munich*) :

« Frédéric Systin ou Suistris, né en Flandre, était, en 1590, l'architecte de S. A. le duc Guillaume V de Bavière. Il alla, le 4 mai de la susdite année, trouver les PP. Jésuites de Munich et les prévint que la tour de leur nouvelle église de Saint-Michel menaçait ruine. Les Jésuites tinrent conseil aussitôt, expertisèrent les constructions et déclarèrent unanimement qu'il n'y avait ni défaut à constater ni crainte à avoir et que l'opinion de Systris n'avait d'autre fondement que la haine qu'il portait, comme protestant, à tous les temples catholiques. L'événement vint cependant donner raison à l'hérétique. Le 10 mai, la tour de l'église Saint-Michel se fendit sur l'une de ses faces, du haut en bas. On eut le temps d'enlever les cloches, et les meubles les plus précieux des maisons voisines, et, le lendemain, la tour s'écroula.

» Ce Frédéric Systris n'est pas seulement architecte mais encore un peintre de quelque mérite. Il obtint une pension de 480 florins. Sa fille s'étant mariée en 1589, le duc lui envoya, comme cadeau de noce, un gobelet de vermeil d'une valeur de 28 florins. »

Biographie nationale. — Trouvé dans les notes de M. Hymans.

SWERTS (Jan), directeur de l'Académie de Prague, est décédé en cette ville dans la plénitude de son talent, au moment où il achevait la décoration de la cathédrale. Naquit à Anvers en 1821.

Voir *Revue artistique,* 1879-1880, deuxième année.

THELEN (Frans), peintre et dessinateur, mort à Schaerbeek (Bruxelles) le 17 juillet 1902. A fait des dessins pour vitraux pour Capronnier.

TENIERS (David) (1610-1690?) ([1]). Il ne pouvait y avoir chez vos commissaires qu'un même avis sur l'insuffisance du travail soumis à la Classe pour le prix de Stassart.

A lire les études reçues jusqu'à ce jour en réponse à la question, et plus spécialement le mémoire actuel, Teniers serait pleinement caractérisé par une relation sommaire des faits de son existence. Encore, si, à l'exemple de quelques critiques fameux, les concurrents se donnaient pour tâche d'étudier l'œuvre du maître dans son développement rationnel, l'entreprise offrirait de l'utilité. J'estime toutefois, avec l'honorable premier commissaire, qu'en Belgique, et surtout en langue flamande, une étude de Teniers acquiert une portée plus générale et qu'il importe de nous faire connaître le traducteur des mœurs et de la physionomie populaire, non moins que l'habile et prestigieux exécutant.

Considérée à ce point de vue, l'œuvre du peintre devient une source d'informations incomparablement riche; les actes de sa vie, plus particulièrement certains actes, serviront à caractériser mieux encore le milieu où se produisent ses œuvres et à justifier leur faveur auprès du public.

Au simple point de vue biographique même, l'étude compétente des créations de Teniers s'impose. On ne nous a pas dit, par exemple, quelle fut sa part de participation à l'œuvre de son père. Certaines peintures du vieux Teniers, passées complètement sous silence par les historiens, sont faites pour indiquer que, même sans sortir de la maison paternelle, David et ses frères étaient aux mains d'un éducateur de premier ordre.

Quelle que pût être, au surplus, l'importance de ces recherches (le concurrent n'a pas jugé qu'il eût à les faire), la Classe était tenue de placer en première ligne la valeur littéraire de l'œuvre soumise à son appréciation.

L'honorable premier commissaire nous a dit sa faiblesse sous ce rapport.

Avec mes savants confrères, j'estime qu'il n'y a pas lieu d'accorder le prix de Stassart.

TENIERS (David) le jeune (1610-1690) ([2]), peintre flamand dont la célébrité égale presque celle de Rubens et de Van Dyck, naquit à Anvers le 15 décembre 1610. Son père, David le vieux (1582-1649), dont il cultiva le genre avec une puissance très supérieure d'invention, avait été l'élève d'Elsheimer, à Rome, et de Rubens, à Anvers. Pourtant, si l'œuvre de Teniers le jeune trahit cette double influence, il en est une troisième qui s'accuse avec une netteté absolue au début de sa carrière : celle d'Adrien

---

([1]) Rapport de M. Henri Hymans sur une Notice présentée à l'Académie royale de Belgique (Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 3me série, t. XV, n° 5, 1888).

([2]) *Encyclopédie britannique*. Londres.

Brouwer. Si les procédés du jeune peintre évoquent plus d'une fois le souvenir de Rubens, il est, dans ses œuvres, des pages nombreuses où l'influence de Brouwer se traduit d'une manière évidente, qu'on les considère au point de vue du type ou même au point de vue de l'arrangement. Nous ne possédons toutefois aucune preuve de l'intervention de Rubens ou de Brouwer dans l'éducation du jeune Teniers, et Smith a sans doute raison de croire que l'admiration excitée à un certain moment par les œuvres de Brouwer a seule poussé Teniers à les imiter. En somme, l'unique relation que l'on puisse signaler entre Teniers et Rubens est le fait du mariage d'Anne Breughel, pupille de ce dernier et fille de Jean Breughel de Velours, avec Teniers, union célébrée en 1637.

Franc-maître de la Gilde de Saint-Luc en 1632, c'est-à-dire à 22 ans, Teniers n'avait point attendu jusqu'alors pour fixer sur ses œuvres l'attention du public. Le Musée de Berlin possède de lui un groupe de cavaliers et de dames, portant la date de 1630. Il faut ajouter qu'au début le peintre ne cherche en aucune sorte à différencier ses œuvres de celles de son père, et rien ne nous autorise à croire, avec certains auteurs, qu'il ait débuté par des sujets religieux. Le Dr Bode, dans une étude des plus remarquables sur Brouwer et son œuvre, constate que les premières peintures de Teniers portent le nom de leur auteur avec l'omission de l's final. En effet, *Teniers* est la forme flamande du nom très franchement wallon, sous lequel Taisnier, le grand-père de notre peintre, mercier originaire d'Ath, était venu exercer son commerce à Anvers en 1558. La remarque de M. Bode se trouve confirmée par la circonstance que, non seulement David le vieux, mais encore son frère Abraham et ses quatre fils, furent inscrits aux registres de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers comme *Tenier*.

Des œuvres de premier ordre, *L'Enfant prodigue* et un groupe de *Buveurs*, à Munich, la peinture connue sous le nom des *Cinq Sens*, au Musée de Bruxelles, toutes signées comme il vient d'être dit, prouvent éloquemment la supériorité de l'artiste à une époque où, probablement, il avait à peine atteint sa vingtième année. A une touche des plus délicates, il joignait dès lors un coloris tout ensemble harmonieux et étincelant.

Waagen est d'accord avec Smith pour affirmer que les œuvres de la période de 1645-1650 donnent l'expression la plus complète du génie de Teniers. Nous nous permettons d'ajouter que, dès avant cette époque, un nombre considérable de productions auraient pu suffire à immortaliser le nom du peintre. A peine atteignit-il sa trentième année que le Serment de Saint-Georges d'Anvers lui fournissait l'occasion de produire l'œuvre merveilleuse que possède aujourd'hui l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, la célèbre parade de la garde bourgeoise d'Anvers en l'honneur de son vieux commandant Godefroid Sneyders. La minutieuse étude du détail n'a point altéré l'effet d'ensemble de ce prestigieux tableau, où se combinent à un degré surprenant le savoir, fruit du travail, et le bon goût naturel. Cette page, l'une des quarante productions antérieures ou postérieures que possède de Teniers l'Ermitage, nous amène à parler d'un tableau grandiose, daté pareillement

de 1643 et faisant partie de la Galerie Nationale de Londres (n° 952). Il en existe une magnifique répétition, datée de 1646, chez le duc de Bedford. Cent cinquante personnages sont ici groupés. Hommes, femmes, enfants se reposent des fatigues d'un pèlerinage entrepris à quelque châsse vénérée, à quelque fontaine miraculeuse. La pieuse cohorte attend le repas qu'on voit préparer dans une rangée d'énormes chaudrons. Vérité de physionomie, savante disposition des groupes, prodigieuse entente du clair-obscur, tout concourt à provoquer l'admiration non moins que la surprise du spectateur. « Pareille œuvre », dit Waagen, « doit faire ranger son auteur parmi les plus grands peintres de sa classe ». Que pareille composition ait pu être désignée comme une *Fête* dans le catalogue de la Galerie Nationale, cela suffit à établir combien peu il entrait dans les habitudes de Teniers d'envisager le côté dramatique des choses.

La franchise d'impression, la liberté d'allure décidaient avant tout ses préférences dans le choix d'une donnée. On pourrait même admettre qu'il lui arrive d'exagérer l'une et l'autre. Il semble tenir essentiellement à ce que nous sachions que, loin de participer aux danses et aux buveries de ses rustauds, il vit en personnage et qu'il en a les dehors. Que de fois il nous montre les tourelles de son château de Perck et que de fois, aussi, au milieu du tourbillon de la fête du village, nous le voyons apparaître environné des siens et reçu avec les marques d'une profonde déférence par les notables de l'endroit. Au surplus, il a ses types préférés dont le retour est, dans son œuvre, un caractère très spécial. Il nous souvient même d'avoir rencontré la série de ses modèles, grands comme nature, au palais Doria Pamphili à Rome [1], et dans un tableau signé, appartenant à M. H. R. Hughes, à Londres, où l'homme, représenté comme un marchand de poisson, est simplement le frère du peintre, Abraham Teniers, comme le démontre un portrait de ce dernier gravé par Edelinck.

En 1644, la municipalité d'Anvers appela Teniers à exercer les fonctions de doyen de la Gilde de Saint-Luc. Vers la même époque, l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur général des Pays-Bas catholiques, amateur d'art passionné, eut recours à son talent à la fois comme peintre et comme conservateur de la galerie qu'il s'occupait de former. En conséquence, peu après 1647, Teniers, revêtu du titre d' « Ayuda de Camara », vint se fixer à Bruxelles.

Des sommes immenses furent affectées par l'archiduc à l'acquisition de peintures. Sa collection put s'enrichir notamment d'une quantité de précieuses créations italiennes provenant des galeries de Charles Ier et du duc de Buckingham, lesquelles figurent présentement au Belvédère à Vienne. Nous savons par De Bie que Teniers séjourna un certain temps à Londres, commissionné par le duc de Feunsaldana, lieutenant de Léopold d'Autriche dans les Pays-Bas. Il s'agissait nécessairement d'y acquérir des tableaux.

---

[1] Sous le nom de Weeninx.

Des peintures de Madrid, de Munich, de Vienne et de Bruxelles nous renseignent sur l'aspect de la résidence impériale au temps de Léopold. On y voit fréquemment l'archiduc, conduit par Teniers, admirant quelque nouvelle acquisition de sa galerie. Au surplus, aucune peinture n'en est omise. Les cadres portent à la fois les noms des auteurs et les numéros d'inventaire, si bien que l'ensemble des tableaux de l'espèce pourrait constituer comme un catalogue illustré de la collection (1).

Plus intéressante encore est une œuvre, aujourd'hui conservée à la Pinacothèque de Munich, et où nous voyons Teniers occupé à peindre sous les yeux d'un groupe de courtisans, dans une des salles du palais, avec un vieux paysan pour modèle.

Le départ de Léopold pour Vienne mit fin à la tâche de Teniers. Du reste, les tableaux furent transférés en Autriche, et ce fut un ecclésiastique, excellent peintre de fleurs lui-même, le chanoine Vander Baren, qui en eut la garde. Mais Teniers demeura en haute faveur auprès du nouveau gouverneur général, don Juan, fils naturel de Philippe IV. Le prince devint son élève et, si nous en croyons De Bie, fit un jour le portrait du fils même de ce prince.

Honoré comme un des grands artistes de l'Europe, Teniers paraît s'être rendu fort malheureux par des aspirations aristocratiques. Peu de temps après la mort de sa femme, arrivée en 1656, il épousa, en secondes noces, Isabelle de Fren, la fille du secrétaire du Conseil de Brabant. A dater de ce moment, il fit l'impossible pour faire reconnaître ses droits à porter des armoiries. Dans une requête au roi, il se plaît à rappeler que l'honneur de la chevalerie a été conféré précédemment à Rubens et à Van Dyck. De guerre lasse, le roi fit savoir qu'il était disposé à accueillir la demande du peintre, sous la réserve expresse, pourtant, qu'il cesserait de faire trafic de ses œuvres. La condition, heureusement, parut un peu dure à Teniers, et nous inclinons très fort à supposer que ce fut là une des causes de son grand zèle à vouloir doter la ville d'Anvers d'une Académie des beaux-arts dans laquelle ne seraient admis dorénavant que des artistes, à la différence de ce qui se pratiquait à la vénérable Gilde de Saint-Luc, où fabricants de cadres, relieurs et doreurs étaient mis sur un pied d'égalité avec les statuaires et les peintres, si exalté que fût leur mérite (2). Il y eut de grandes réjouissances à Anvers, le 26 janvier 1663, lorsque Teniers arriva de Bruxelles, porteur du décret royal instituant l'Académie dont l'existence, on peut l'affirmer, était due entièrement à ses démarches.

Teniers mourut à Bruxelles le 25 avril 1690 (3). Un tableau de la Galerie

---

(1) L'inventaire manuscrit de la galerie de Léopold-Guillaume a été découvert, il y a peu d'années, dans les archives du prince de Schwartzenberg à Vienne. Il a été publié par M. Adolphe Berger. Teniers fit exécuter, en 1658, un ensemble de deux cent quarante-trois eaux-fortes d'après les meilleurs tableaux italiens de la collection de son maître. Le volume parut en 1660 sous le titre de *Et Teatro di Picturas*.

(2) La séparation définitive n'eut lieu qu'en 1773.

(3) On a souvent publié à tort 1694 et 1695.

de Munich (n° 906), daté de 1680, nous le montre sous les traits d'un alchimiste, et considérablement plus vieux, en apparence, que son âge. A dater de cette époque, il est plus fréquemment question de lui comme marchand de tableaux que comme peintre, ce qui peut avoir donné naissance à cette légende qu'il fit répandre le bruit de sa mort pour obtenir de ses peintures un prix plus élevé.

David, son fils aîné, peintre de talent et de réputation, mourut en 1685. Une œuvre de ce troisième Teniers, *Saint Dominique agenouillé devant la Vierge*, peinture datée de 1666, orne l'église de Perck. De même que son père, le troisième David fournit de nombreux patrons aux célèbres ateliers de tapisseries de Bruxelles.

Cornélie, fille de Teniers, devint l'épouse de Jean-Érasme Quellin, le peintre bien connu (1634-1715).

Le *Catalogue raisonné* de Smith décrit plus de sept cents peintures acceptées comme œuvres originales de Teniers. De fait, peu d'artistes ont donné des preuves d'une plus haute facilité, et il est dans son œuvre des paysages semés de figurines que l'on désigne sous le nom « d'après-dîners », non à cause de la nature de leurs sujets, mais à cause du temps affecté à leur production. Les Galeries de Madrid, de Saint-Pétersbourg, de Vienne, de Munich, de Dresde, de Paris, de Londres et de Bruxelles possèdent ensemble plus de deux cents Teniers. En Angleterre, les collections particulières en montrent plus de cent cinquante et les Galeries privées de l'Europe en possèdent au moins un nombre égal. S'il est permis de les qualifier de merveilleuses, d'autres, en revanche, laissent infiniment à désirer sous le rapport de la conscience. C'est surtout dans la période la plus avancée de la carrière du maître que nous constatons un manque de sincérité, de calme, de concentration dans l'étude de la nature, qualités qui, seules, empêchent l'expression de dégénérer en grimace dans les scènes où se complait le talent de Teniers. On peut, à certains égards, attribuer cette circonstance à l'origine même du peintre, et davantage encore, à la position qu'il occupait ou prétendait occuper dans la société. Brouwer se sentait infiniment plus à l'aise dans les tavernes, Ostade dans les milieux rustiques.

C'est surtout par la pleine lumière que triomphe Teniers, et s'il est permis d'envisager comme des œuvres de premier ordre nombre de ces scènes d'intérieur, rarement elles égalent ses joyeuses kermesses, où sont prodiguées les ressources de sa prestigieuse palette. Sous ce rapport, comme sous bien d'autres, Teniers évoque presque invinciblement le souvenir de Watteau.

Pétillants et joyeux au suprême degré, ils semblent, l'un et l'autre, se mouvoir dans un monde idéal, où les peines et les contrariétés de tout genre ne nous assaillent que pour être bientôt noyées dans l'oubli, où le soleil est éternel.

Dans les scènes de la vie intime, les villageois boivent, jouent aux boules, dansent et chantent; rarement ils se battent. S'ils en viennent aux mains, on hésite à les prendre au sérieux.

Chez Teniers, l'interprétation des sujets de la légende sacrée confine au

grotesque. L'admirable tableau du Louvre, *Le Reniement de saint Pierre,* a pour théâtre un corps de garde flamand où des soldats fument et jouent aux cartes.

C'est avec une prédilection évidente que nous voyons le célèbre Anversois revenir aux sujets illustrés deux siècles auparavant par Jérôme Bosch : *La Tentation de saint Antoine, Le Riche aux enfers, Les Sabbats et les Magiciens.* Autant de prétextes à l'exhibition des monstres les plus fantastiques.

Avec l'âge les facultés du maître déclinent certainement. A dater de 1654, ses œuvres paraissent hâtives. Cela n'empêche que de tous les peintres Teniers ne soit celui qui possède, au degré suprême, la faculté de tirer d'un sujet de genre la plus haute somme de satisfaction personnelle jointe à la plus irrésistible éloquence pour nous la faire partager. Ses œuvres se caractérisent par une spontanéité de conception, une sincérité de moyens et de visée qui rend leur étude incomparablement attrayante. Comme le dit Reynolds, cette étude s'impose à l'attention la plus sérieuse de tout peintre qui aspire à exceller dans la pratique de son art.

En qualité de graveur à l'eau-forte, Teniers est très inférieur à Ostade, à Corneille Bega, à Du Sart. Plus de cinq cents planches ont été gravées d'après ses œuvres, et s'il est exact que Louis XIV ait trouvé ses « magots » indignes de figurer dans les collections royales, en revanche il a trouvé en France de splendides interprètes par le burin et des admirateurs passionnés. Le superbe tableau de la collection du duc de Bedford fut vendu 18,030 livres en 1768, l'*Enfant prodigue,* du Louvre, 30,000 livres en 1776. Les plus hautes estimations de Smith sont aujourd'hui de beaucoup dépassées. Il taxait à 2,000 livres sterling, c'est-à-dire 50,000 francs, le grand tableau de Saint-Pétersbourg. Le Gouvernement belge a payé, en 1867, 5,000 livres sterling, la *Grande Kermesse* du Musée de Bruxelles, et, neuf ans après, en 1876, à la vente de San Donato, un tableau de l'*Enfant prodigue,* mesurant à peine 35 centimètres sur 60, a pu atteindre 132,000 francs, c'est-à-dire 5,280 livres sterling.

Bien que Van Tilborg, qui fut à Bruxelles l'élève de Teniers, ait suivi parfois avec succès le style de son maître, que d'autres artistes flamands aient excellé dans la peinture des figures de petites dimensions, on ne peut dire que Teniers ait fait école. Il demeure, en réalité, dans l'histoire de l'art, le dernier représentant de la grande école flamande du XVIIe siècle.

THOMAS (Gérard) (1663-1720). Les grands artistes suffisent à la gloire d'une école, et je me dispenserais de faire revivre le souvenir d'un maître de rang secondaire, n'était qu'il en peut résulter quelque information sur les tendances d'une période de notre art national généralement délaissée, dont les représentants se rencontrent peu dans nos Galeries.

Le peintre dont je veux vous entretenir n'est point de ceux dont le renom importe grandement au relief de notre école. Je ne songe pas d'ailleurs à le grandir pour la circonstance. Il dut pourtant jouir d'assez de faveur, car les disciples lui vinrent nombreux, et deux fois il fut doyen de la Gilde de Saint-Luc. Ce fut, il est vrai, à un moment de décadence profonde. La pâle lueur

que jetait, par moments, le flambeau de l'art national, n'était que le reflet affaibli de son éclat d'antan, et l'artiste qui nous occupe semble avoir borné ses aspirations à refléter, avec plus ou moins de bonheur, le style et la manière d'illustres devanciers. C'était fatalement vouer son nom à l'oubli.

Je me sentis fort perplexe, quand, il y a quelques semaines, à Londres, notre distingué confrère M. Lionel Cust attira mon attention sur deux peintures de physionomie très flamande par le sujet, — des intérieurs rustiques peuplés de nombreuses figures, — mais de si vague expression, de manière si peu caractérisée, que j'inclinai à y voir l'œuvre de quelque peintre anglais, s'occupant de créer, pour ses compatriotes, de faux Teniers ou de faux Ryckaert, comme d'autres leur donnèrent de faux Van Dyck et de faux Claude Lorrain. Le coloris, foncé ou brun, tolérait la supposition, que la signature G. Thomas n'était pas pour rendre inadmissible, cette signature n'évoquant le souvenir d'aucune œuvre précédemment aperçue.

Vérification faite, il se trouva que, passé sous silence par la généralité des auteurs : Houbraken, Van Gool, Campo-Weyerman, Descamps, Immerzeel, Kramm, Siret, Gérard Thomas était bel et bien Anversois.

Où ont passé ses œuvres, dont pas une ne figure dans une collection publique, ni même privée, de quelque importance? Peut-être y figurent-elles sous des noms d'emprunt ou des monogrammes frauduleusement apposés.

L'artiste, renaissant à la vie, n'aurait assurément qu'à s'en prendre à lui-même de voir ses travaux confondus avec ceux des maîtres qu'il se donna pour tâche d'imiter, sinon de contrefaire.

Chose pourtant bizarre, dans la longue série des noms rencontrés dans les catalogues de ventes du passé, tant sur le continent qu'en Angleterre, le nom de Gérard Thomas n'apparaît qu'une seule fois. En 1711, à Amsterdam, on vend de lui, au prix de 99 florins, deux vues de galeries de tableaux *(Konstkamers)*. Pour le temps, le prix de 99 florins est assez élevé. On se demande si l'œuvre anonyme, très intéressante, du Musée de La Haye, *L'Atelier d'Apelle*, ne serait pas d'aventure de notre maître. La peinture en est, je l'ajoute, très supérieure à celle des tableaux vus en Angleterre. Ce n'est donc point sur l'analogie que se fonde ma supposition.

Les « Liggeren » de la Gilde de Saint-Luc nous procurent quelque information sur Gérard Thomas. Anversois de naissance, il était fils de Pierre Thomas, peintre, doyen de la Gilde en 1658-1659 et, d'après un renseignement dû à l'obligeance de notre confrère M. F.-J. Van den Branden, reçut le baptême à Notre-Dame, quartier nord, le 20 mars 1663.

Agé de 12 ans à peine au moment de la mort de son père, il se choisit pour maître, en embrassant la carrière artistique, en 1680, Godefroid Maes, artiste de réelle valeur, dont un remarquable tableau, *Le Martyre de saint Georges*, peint originairement pour décorer le maître-autel de l'église de ce nom, figure au Musée d'Anvers.

L'apprentissage de Gérard Thomas semble avoir été très long. Dans tous les cas, il n'obtint la franchise qu'en 1688-1689, et en qualité de fils de maître.

Quel usage fit-il du privilège; demeura-t-il à Anvers, ou, comme tant

d'autres, voulut-il visiter l'Italie? Je l'ignore absolument. En 1693 seulement, donc âgé de 30 ans, il reçoit ses premiers élèves, André Van den Bosch et Jean Stamphef, suivis, à un an d'intervalle, de Thomas van Herenthals. Doyen de la Gilde en 1695, il le redeviendra en 1707. Dans l'intervalle, il reçoit d'autres élèves : Jean Nouwens, en 1701, Pierre Hoosterlinckx, en 1702. Enfin, en 1708, François Schouttins, et en 1716-1717, Pierre Gobbaerts, apprenti orfèvre, passent par son atelier. Sa dette mortuaire s'acquitte en 1720-1721.

A peine en faut-il faire la remarque, les élèves, pas plus que leur maître, n'ont laissé de trace dans l'histoire de l'art.

Pour ce qui concerne Gérard Thomas lui-même, c'est quelque chose, en somme, de le voir émerger de cette foule où se confondent, sans signification aucune, les noms d'un si grand nombre de maîtres du passé. Désormais il existe, nous pouvons le juger à sa valeur. Il serait contraire à toute logique d'admettre que, d'une carrière active de quarante ans, deux peintures seules ont survécu, encore pour passer à l'étranger. Ce n'est donc pas un comble de présomption d'espérer que les présentes lignes auront pour résultat de voir son nom se rattacher à d'autres pages ou, mieux encore, devenir le point de départ de recherches ultérieures sur sa vie et ses travaux.

Gérard Thomas s'est-il marié, a-t-il fait souche? C'est douteux, attendu que le 25 octobre 1682 il ne semblait pas enclin au mariage, s'étant fait admettre dans la confrérie des célibataires. Il est vrai que, de 1682 à 1720, il a eu le temps de changer d'idée bien des fois. Seulement je constate qu'à dater de la mort de notre artiste, le nom de Thomas disparaît pour toujours des registres de la Gilde de Saint-Luc.

Quant aux œuvres de l'artiste, elles ont pu très bien passer pour des Teniers ou des Ryckaert d'ordre secondaire, seule manière, du reste, d'expliquer leur totale disparition.

Post-scriptum. — Depuis l'impression de ces lignes, j'ai trouvé la mention d'une nouvelle peinture de Gérard Thomas, un *Charlatan,* au Musée de Dijon. Il s'agit encore d'un sujet souvent traité par Teniers et conçu dans la manière de ce peintre. Le médecin-empirique procède, devant un homme et une femme, à l'examen d'une fiole. Dans le fond, un homme arrache une dent.

Le tableau n'est pas signé. Il a été légué au Musée de Dijon, en 1876, comme l'œuvre de Gérard Thomas.

J'ajoute que, dans une collection bruxelloise, j'ai cru reconnaître une quatrième peinture du même auteur, toujours exécutée dans la manière de Teniers, une *Kermesse.* Cette œuvre, nullement dénuée de mérite, avait passé autrefois pour un vrai Teniers.

WAPPERS (Gustave) [1]. Wappers est mort à Paris le 6 décembre dernier (1874). Né à Anvers le 23 avril 1803, il avait par conséquent accompli sa soixante et onzième année. Bizarrerie de la destinée! Qui eût osé croire

---

[1] *L'Écho du Parlement,* 15 décembre 1874.

que ce nom, un jour si populaire, si universellement acclamé, ne dût réveiller les souvenirs de la génération présente que par l'annonce du trépas de celui qui l'avait illustré. Mais aussi le peintre avait mis une barrière de vingt ans entre lui et nous et il était de ceux dont on peut dire avec le poète que le temps avait compté deux fois ses jours de repos.

Sans détour, Wappers appartenait à l'histoire dès le jour où il quitta la Belgique, et lorsque les graves événements dont la France fut le théâtre, il y a peu d'années, en firent pour un instant notre hôte, il semblait parmi nous le représentant d'une époque quasi légendaire de notre histoire artistique. Il l'était en dépit de sa verte vieillesse et de son intarissable entrain; il l'était à son insu. Après lui, il ne reste de la période romantique que le souvenir.

Survivre à soi-même n'est pas sans charmes en bien des carrières; l'artiste ne connaît point ce bonheur. L'*aurea mediocritas* est trop souvent, pour lui, médiocrité tout court. Le but de ses efforts réclame l'emploi trop exclusif de ses facultés, son œuvre est l'émanation trop vivante de sa chair et de son sang pour qu'il puisse, comme l'homme d'affaires, sain de corps et d'esprit, se dire : « C'est assez. » Il ne le peut ni le doit.

Plus d'un, sans doute, a payé cher sa persistance, mais combien d'autres aussi ont pu, jusqu'à l'heure dernière, marcher dans la voie du progrès, oubliant dans leur poursuite de l'idéal que les années s'accumulaient sur leur tête, et léguer toujours à la postérité le salutaire effet de l'exemple.

Notre époque positive encourage peu ces persévérances. Elle veut dans l'art de courtes étapes et renvoie à des lointains fabuleux les hommes de la veille, profitent de leurs leçons, parfois de leurs erreurs, et paye volontiers de l'oubli leurs services.

S'il est un homme pourtant qui ait des titres à sa reconnaissance, c'est Wappers, et, quel que soit le jugement de la postérité sur la valeur de ses œuvres envisagées isolément, il restera et doit rester un des caractères dominants de l'école belge moderne.

Ses débuts datent de l'année même de la Révolution, débuts éclatants — les plus retentissants dont on se souvienne peut-être — et qui, rapprochés de ceux des artistes de nos jours, caractérisent d'une manière frappante la différence des époques et des tendances. Rappelons, en passant, aussi, qu'ils suivaient de quelques mois à peine la mort de Lawrence avec le talent duquel celui de Wappers n'est pas sans affinité. Laissons raconter à un contemporain, malheureusement anonyme, l'impression de ce début [1] :

« On était au mois d'août quand le Musée de la capitale ouvrit ses portes toutes larges. Nous n'oublierons jamais l'impression que la vue de cette Galerie fit, dès le premier jour, sur les visiteurs qui y affluèrent de tous les coins du pays. La peinture mythologique antique et classique y abondait. Le vieil Apollon y trônait avec sa lyre en forme de tortue, à côté de la vieille

---

[1] *Album national*. Bruxelles, 1845.

Vénus, avec ses joues frappées de vermillon et sa ceinture fraîchement redorée. Plus loin Diane essayait sur un daim éclopé ses flèches rouillées depuis deux mille ans. Là Oreste renouvelait ses fureurs usées au théâtre, usées dans la peinture, usées dans la poésie. Ici Achille tirait sa grande épée de fer-blanc, tandis que sa figure n'exprimait rien moins que le célèbre hémistiche de Racine, que le peintre cependant avait eu en vue de remettre en action. Partout ce n'étaient que chlamydes, prétextes, cothurnes, manteaux romains scrupuleusement faits avec de grands lambeaux de toile de Jouy, casques antiques auxquels ceux des pompiers de Bruxelles avaient, avec une grâce parfaite, consenti à servir de modèles. Tout l'Olympe du père Jouvency, tous les héros de Plutarque et de Cornélius Nepos s'étaient donné rendez-vous dans ce salon. Et tout cela était dessiné avec une froideur que la fausse intelligence de la sculpture antique imprimait aux productions de la peinture impériale. Et puis quel étrange et inconcevable charivari de couleurs! C'était du rouge, du bleu, du jaune, du vert, le spectre solaire rayonnait à chaque toile; dans chaque cadre hurlait un tohu-bohu de palette qui vous étourdissait les yeux, s'il est permis d'appliquer à la vue ce mot qui ne s'emploie que pour exprimer une sensation de l'ouïe.

» Mais au milieu de cette bizarre compagnie de divinités et de héros antiques, on remarquait un tableau qui se distinguait autant par le calme harmonieux de la couleur que par la profondeur pathétique de la scène, par la science de la composition et par la sévérité du dessin. Le sujet était emprunté aux annales des Pays-Bas; c'était un des épisodes les plus poétiques des guerres du XVIe siècle : *Le Dévouement de Van der Werf, bourgmestre de Leyde,* qui, assiégé dans cette ville par les Espagnols, et pressé par une population affamée, de rendre la place, s'avança héroïquement au milieu du peuple et lui tendit son épée, disant : « Si vous avez faim, » mangez ma chair d'abord. » La stoïque et calme figure du bourgmestre était si pleine de noblesse et de dignité, la foule qui l'environnait si vraie d'expression, toute cette œuvre était conçue avec tant de grandeur et exécutée avec tant de chaleur, de poésie et de verve, que le salon tout entier se résumait en elle. Dès qu'une fois on s'y était arrêté, on n'avait plus un regard pour les toiles bariolées et théâtrales qui paradaient dans le reste de la galerie. Aussi elle inspira à un homme de beaucoup d'esprit ce mot aussi énergique que vrai : « Comment se fait-il que ces braves gens meurent de » faim au milieu de tant de croûtes? »

L'œuvre, comme on voit, venait à son heure. A l'envisager aujourd'hui, dépouillée des circonstances de son apparition, plus d'un y signalerait peut-être dans le dessin une forme un peu lâche, dans l'exécution une touche un peu molle et presque partout une certaine bourgeoisie de types assez fréquente dans les œuvres de ce temps. Mais à tout prendre, cette toile immense, où se mouvaient plus de cinquante personnages de grandeur naturelle, dont le sujet choisi avec un rare bonheur révélait chez un artiste jeune et jusqu'alors inconnu, une somme considérable de travail et d'audace, eût fait sensation à toutes les époques et dans tous les pays et conquit d'emblée à son auteur la faveur du public.

Le *Bourgmestre de Leyde,* qui appartient aujourd'hui au Gouvernement hollandais, était en quelque sorte la première production qu'on eût eu l'occasion de voir du pinceau de Wappers; élève d'Ignace Van Regemorter, de Mathieu Van Brée et de Herreyns, alors directeur de l'Académie d'Anvers, deux fois malheureux au concours de Rome en 1821 et en 1823; il avait passé quelque temps en Hollande et à Paris se livrant à l'étude des maîtres et certes mis son temps à profit.

Deux ans après le *Van der Werf,* il était le premier professeur à l'Académie d'Anvers, où son renom précoce faisait affluer les jeunes artistes de tous les pays.

La Belgique, rendue à elle-même, se plaisait, dans son enthousiasme, à voir en lui le continuateur des maîtres du XVIIe siècle, et le peintre, comme s'il eût voulu lui-même le rapport, envoya au Salon de 1833 un *Christ au tombeau,* qu'on peut voir aujourd'hui à l'église Saint-Michel à Louvain, œuvre évidemment inspirée de Rubens et de Van Dyck. C'était une tentative hardie mais malheureuse, il faut le reconnaître. L'œuvre cependant fut acclamée, reproduite deux fois en gravure, et valut à son auteur la croix de l'Ordre de Léopold.

A l'Exposition de 1835, il prit une éclatante revanche avec son *Épisode des Journées de Septembre,* aujourd'hui relégué au temple des Augustins. On connaît cette toile immense, ce tumulte de la place publique un jour de révolution, rendu par des figures d'hommes et de chevaux de grandeur naturelle, le tout enlevé avec une sûreté de pinceau et un ensemble d'effet que peu d'artistes modernes ont surpassé et qui fait vraiment de cette œuvre une des plus importantes de notre école.

Un tel travail suffirait au renom de l'artiste et l'on ne saurait disconvenir que l'État a été souvent plus malheureux dans ses commandes.

Une seconde tentative de peinture religieuse fournit à Wappers l'occasion de montrer une nouvelle toile de grandes dimensions : *L'Invocation de Notre-Dame du Scapulaire,* exécutée pour l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers, ce temple construit sur les plans de Rubens et pour lequel le maître avait fait des œuvres si nombreuses dont quelques-unes seulement subsistent encore dans les Musées, entre autre le *Saint Ignace guérissant les malades* et la *Prédication de saint François Xavier,* tous deux au Belvédère. Le tableau de Wappers, qui décorait autrefois le maître-autel de cette église, en a été depuis enlevé, nous ignorons pour quel motif. Le peintre y avait représenté plusieurs des personnages sous les traits de membres de sa famille.

Comme le *Christ au tombeau,* l'œuvre était visiblement inspirée des anciens. La madone portée sur les nues par des chœurs d'anges et de chérubins, les groupes d'hommes barbus et de femmes échevelées rassemblés au premier plan devaient trop infailliblement évoquer le souvenir de Rubens, pour supporter avec succès le rapprochement rendu d'autant plus désavantageux à Wappers que le style manquait à son œuvre comme à la plupart des compositions religieuses de ce temps-là.

Premier peintre du Roi, Wappers fut aussi premier à exécuter en Belgique

le portrait d'après nature du Souverain. Son œuvre faisait pendant au portrait de la Reine peint par Ary Scheffer, et tous deux ont été gravés par Erin Corr. Le Roi était représenté jusqu'aux genoux se détachant sur un fond de paysage, la main droite sur la hanche, la gauche appuyée sur son épée. C'était une œuvre robuste, dont on loua beaucoup l'effet, mais qui, cependant, fut beaucoup surpassée par d'autres portraits de l'artiste, notamment celui du baron Van Havre, exposé au Salon de Gand de 1844 avec un grand succès. Un autre portrait du roi Léopold, en pied celui-là, mérite une mention spéciale. C'est une copie d'une grande toile de Lawrence où le prince Léopold est représenté en costume de chevalier de la Jarretière. La reproduction est d'une merveilleuse réussite et ne pourrait être que le fait d'un homme singulièrement familiarisé avec les procédés de son illustre prédécesseur. L'influence de Lawrence est d'ailleurs sensible dans plus d'une œuvre de Wappers, et son propre portrait, exposé à Anvers en 1866, en fournira la preuve.

Le rapprochement n'a rien de forcé, car, en réalité, Lawrence s'inspira des Flamands. On sait son enthousiasme pour les œuvres de Rubens qui fut son véritable maître, celui qu'il citait de préférence dans ses leçons, et qui, dès sa plus tendre enfance, l'émut à ce point qu'à l'âge de 9 ans on le trouva pleurant de *jalousie* devant une toile du maître.

C'est en 1840 que Wappers fut appelé à prendre la direction de l'Académie d'Anvers. Il était alors dans la plénitude de ses facultés artistiques et bientôt vint se former autour de lui toute une pléiade de jeunes gens ardents et convaincus accourus de tous les pays et dont plusieurs sont arrivés à un juste renom. Il exerçait sur ses élèves un prestige inconnu depuis Rubens, et, lorsqu'en 1842, il obtint au Salon de Paris la Croix de la Légion d'honneur, il fut l'objet d'une ovation enthousiaste.

Lorsque, après son mariage, la reine d'Angleterre vint rendre visite à notre Cour, et qu'accompagnée du Roi et de la Reine elle se rendit à Anvers, Wappers servit de guide aux visiteurs princiers comme jadis Rubens à la reine de France, et fut admis à leur faire les honneurs de son atelier. La reine Victoria voulut perpétuer le souvenir de cette visite par la commande d'un tableau et le présent d'un immense vase d'argent avec cette inscription en langue anglaise : *Offert par la reine Victoria et le prince Albert à Gustave Wappers.*

Le tableau qu'il fit pour la Reine représentait un cortège de pêcheurs anversois, souvenir de la cavalcade qui avait défilé sous les yeux des hôtes royaux et qui fournit au peintre l'occasion d'introduire dans son œuvre un grand nombre de types et de costumes nationaux.

A la même époque, il recevait du roi Louis-Philippe la commande d'une grande toile pour les Galeries historiques de Versailles : *La Défense de l'île de Rhodes par les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem.* Quoiqu'il s'en faille de beaucoup que toutes les toiles de la Galerie de Versailles soient des chefs-d'œuvre, c'était un honneur rare pour un peintre étranger d'être admis à collaborer à ce grand travail, et, outre Wappers, deux Belges seulement

l'obtinrent; Gallait dont une toile capitale, *Le Couronnement de Baudouin de Constantinople*, figure dans la Galerie française, et De Caisne, fixé à Paris, celui-là assimilé aux peintres français.

Les travaux de Wappers s'étaient suivis en succession rapide. On avait vu, coup sur coup, *Les Adieux de Charles Ier à ses enfants, Charles VII et Agnès Sorel, Héloïse et Abeilard, Un Épisode du sac d'Anvers en 1576, La Comtesse de Lalaing au siège de Tournai, Le Duc d'Albe assistant à l'exécution des comtes d'Egmont et de Horne, Une Tentation de saint Antoine* (aujourd'hui au palais de Bruxelles avec le *Charles Ier*), *Charles IX pendant le massacre de la Saint-Barthélemy* (chez le duc de Saxe-Cobourg), *Pierre le Grand* (chez la reine des Pays-Bas), une *Geneviève de Brabant* (offerte par la reine d'Angleterre au prince Albert), *Le Camoëns mendiant et secouru par deux jeunes filles, Boccace, L'Ange du bien et l'Ange du mal,* de nombreux portraits, etc.

Presque chaque œuvre était pour le peintre l'objet d'un nouvel honneur. En 1846, le roi de Bavière, le grand protecteur de Cornélius et de Kaulbach, lui adressait, avec une lettre autographe, la croix de son ordre et le titre de membre de l'Académie de Munich, reconnaissant ainsi la valeur de l'enseignement reçu à l'Académie d'Anvers par plusieurs artistes allemands, parmi lesquels figure Hildebrandt, l'auteur bien connu d'un tableau populaire, *Les Enfants d'Édouard*. En 1847, lors d'un voyage en Hollande, les artistes néerlandais organisèrent en honneur de Wappers une fête qui eut lieu à Scheveningue « pour célébrer la présence sur le sol néerlandais de l'artiste qui avait le plus contribué à la régénération de l'art dans les Pays-Bas ». Enfin, cette même année, le roi Léopold lui conférait le titre de baron, héréditaire dans sa famille par ordre de primogéniture.

Depuis le jour où Rubens reçut de la main royale de Charles Ier l'accolade de chevalier, c'était le premier peintre flamand élevé à la noblesse.

Wappers ne fut directeur de l'Académie d'Anvers qu'une douzaine d'années. Jugeait-il sa tâche accomplie? Nous l'ignorons; toujours est-il qu'en 1853 il se fixa à Paris et qu'à dater de cette époque ses rapports avec la Belgique se ralentirent considérablement. La dernière œuvre qu'il fit à Anvers fut un groupe des femmes du jugement de Salomon, exposé, si nous ne nous trompons, l'année même de son départ. L'année suivante, il passa quelque temps à Bruxelles pour y exécuter un portrait des princes, et il eut un instant à cette époque l'idée d'un congrès artistique. L'idée se réalisa plus tard à Anvers, mais Wappers ne participa point à son exécution.

De loin en loin, on vit encore quelques-unes de ses œuvres à nos Salons de peinture. C'est à Paris que fut peint un *Louis XVII au Temple,* œuvre gracieuse, dont une belle planche a été gravée par M. Meunier. Un *Camoëns,* reproduit par le même artiste, pour la Société des Beaux-Arts d'Anvers, fut également peint à Paris et exposé dans la ville natale de l'auteur. Il fit surtout en France des portraits de personnages du grand monde et obtint, en 1855, la Croix d'officier de la Légion d'honneur. Ce ne fut que la même année qu'il fut promu au même grade dans l'Ordre de Léopold. C'est de 1856 que date

la grande figure en pied de *Murillo,* qu'il offrit au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles et qui orne encore la salle de ses réunions. Œuvre facile et élégante d'un effet agréable, et, somme toute, une des meilleures de la collection.

Son éloignement du lieu natal contribua beaucoup à le faire oublier. D'autres artistes d'ailleurs avaient brillé en Belgique. Ce n'est que dans ces dernières années qu'une de ses œuvres a été admise au Musée moderne; *Charles Ier marchant au supplice.* Ce fut la dernière grande toile de l'auteur.

Wappers n'eut point le bonheur de mourir le pinceau à la main. Rentré à Paris après la Commune, il y fut atteint, peu de jours après, d'une attaque de paralysie qui le mit hors d'état de reprendre ses travaux. Comme s'il eût prévu l'imminence de ce coup fatal, le dernier usage qu'il fit de ses brillantes facultés fut de peindre son portrait pour le Musée des académiciens d'Anvers. Exposée au Salon de 1873, cette toile en fut, de l'avis unanime, l'œuvre marquante.

Son dernier succès a donc été remporté sur la terre natale, et il semble que, pareil au géant de la Fable, il lui ait suffi de poser le pied sur le sol de la patrie pour puiser dans ce contact des forces nouvelles. Ce ne fut qu'un éclair.

Wappers n'était point un éclectique. Il fit et il resta toute sa vie un peintre de race flamande. On ne peut dire qu'aucune influence étrangère ait agi sur la direction de ses études. Il ne connut l'Italie que par un voyage qu'il y fit dans les dernières années de sa carrière. Un de nos amis y fut témoin de son enthousiasme et aussi d'une assez plaisante aventure qu'on nous pardonnera peut-être de rappeler ici.

Admis à l'audience du Saint-Père, le peintre dut, pour se conformer à l'étiquette, faire devant le Pape les trois génuflexions d'usage. Mais l'âge avait amené chez Wappers un embonpoint qui rendait l'opération quelque peu hasardeuse et, effectivement, elle amena une de ses petites catastrophes que la fatalité amène toujours quand elle devrait le moins arriver. A la première et pénible génuflexion un craquement sinistre se fit entendre, les bretelles avaient cédé! On voit la position. Il fallut des prodiges d'héroïsmes et d'adresse pour atteindre la fin de la cérémonie, et pendant toute l'audience, force fut au peintre de soutenir de ses deux mains le vêtement indispensable.

Les années n'avaient laissé chez Wappers d'autre trace appréciable que ce surcroît de rondeur qu'il portait d'ailleurs fort gaillardement et qui ne déparait point son aimable physionomie. Il faisait songer à certains de ces personnages qu'on voit participer au banquet des arquebusiers dans le tableau de Van der Helst.

Si, comme peintre, il était quelque peu « démodé », son talent, chose remarquable, n'avait nullement vieilli, et son dernier portrait a suffisamment prouvé à quel point il avait conservé sa verve et toutes les adresses du pinceau. Ils ont été rares à toutes les époques les hommes qui, à soixante-dix

ans, ont su faire un tel portrait, et nous souhaitons de tout cœur à nos contemporains de le pouvoir. Nul ne s'entendait comme lui à couvrir sans efforts des mètres de peinture. Peindre en petit n'était pas son affaire, et il faut reconnaître qu'en général ses tableaux de chevalet le cèdent à ses grandes toiles.

Comme portraitiste, il eut une période de grand succès. L'étude patiente de la physionomie n'était pas plus le but de ses efforts que celui de la plupart des portraitistes du temps de sa grande vogue. Il s'entendait à poser ses modèles avec grâce et distinction et interprétait avec plus de bonheur les élégances féminines que la gravité officielle. On peut dire de lui ce qu'un auteur dit de Lawrence : qu'il aimait à moirer ses moires et à satiner ses satins.

Une seule fois il s'essaya à l'eau-forte et non sans bonheur, mais la planche — une étude de femme assise — resta inachevée. Il n'en fut tiré qu'un petit nombre d'épreuves qui sont conséquemment fort rares. Il fit aussi quelques lithographies, entre autres un portrait en buste de Guillaume Geefs et des illustrations pour une des premières éditions du *Lion de Flandre,* de Conscience, qui fut greffier de l'Académie d'Anvers, sous sa direction. Il illustra de croquis humoristiques sur bois un autre roman du même auteur : *Hoe men schilder wordt.*

Plusieurs de ses compositions ont été reproduites par la gravure. M. Lherie a supérieurement gravé en manière noire le *Bourgmestre de Leyde,* le *Christ au tombeau, Héloïse et Abeilard, Agnès Sorel* et *Charles VII.* M. Devachez a gravé le portrait du comte de Flandre.

M. Verwuyvel : *L'Ange du bien et l'Ange du mal* et le portrait de l'artiste exposé en 1845; M. Meunier : *Camoëns* et *Louis XVII.* Enfin M. Manche a fait une grande lithographie dite *Vierge au scapulaire.*

Pour les amateurs d'héraldique, nous dirons que Wappers portait d'azur à la croix denchée, échiquetée de gueules et d'argent à deux titres; l'écu timbré d'une couronne de baron; pour cimier un cygne naissant et pour supports à dextre un cygne colleté d'une couronne de laurier, à senestre, un faucon colleté d'une couronne de baron. Un ruban d'argent portait la devise : *Rege et Arte* (par le Roi et par l'Art). Le peintre n'a point laissé de descendant mâle pour héritier de son titre.

WILLEMS (Joseph), statuaire, mort en novembre 1910, âgé de 65 ans. Des villageois longeant le canal de Louvain vers Muysen aperçurent dans un ruisseau qui passe sous le canal en aqueduc, le corps d'un homme correctement vêtu. Ils le retirèrent de l'eau et le portèrent à la morgue du village, et en avertirent la police, laquelle apprit bientôt l'absence prolongée de Joseph Willems, statuaire à Malines. Celui-ci n'était plus reparu chez lui. Un membre de sa famille se rendit à Muysen. Le noyé était bien M. Willems. L'infortuné artiste aimait beaucoup les promenades champêtres; on suppose que surpris par la tempête qui sévissait ce jour-là avec une extrême violence, il aura été précipité dans le ravin. Sa mort tragique a causé à Malines, où il

n'avait que des amis, une profonde émotion. Il était professeur à l'Académie des beaux-arts. C'était un artiste de talent, et ses œuvres, dont plusieurs ornent les monuments et les places publiques de Malines, étaient très appréciées.

WYNTGIS (Melchior) [1]. Pour quiconque a pénétré dans l'histoire de l'art néerlandais, ce n'est point là un nom nouveau. Fréquemment il passe sous la plume de Van Mander dans son avide recherche d'exemples pour appuyer sa description des œuvres de nos peintres. Par lui le souvenir de Melchior Wyntgis est venu jusqu'à nous comme celui d'un collectionneur émérite, tandis que d'autres reçoivent du vieil historien le brevet de supériorité artistique, le maître des monnaies de Zélande lui doit celui de prééminence en matière de bon goût.

En effet, si nous ouvrons le *Schilder Boeck,* dès les premières pages nous y pouvons lire : « Doe ick te vooren, sonder eenighen hooghen staet t' aenmerken, hadde ront om ghesien, alleen daertoe als weerdigh uyt te kiesen (de schrijver bedoelt de opdracht van het gedicht : *Den grondt der Edel vrij schilder const*) ymant, die onse const door rechte kennis in liefde ernstigh sòo toeghedaen, gelyck U. E. voorneemelyck in der daedt en in aller volcomenteydt is : soo dat ick ghewis verhope dat myn aenbiedinghe sal comen ter plaetse daer se niet met ooghen aengesien en werdt .. » Pour ces motifs, l'auteur déclare n'avoir trouvé de nom plus digne d'être inscrit en tête de cette première œuvre de sa plume touchant les beaux-arts que celui de Melchior Wyntgis. La mention, eu égard au temps et au milieu, a bien son prix.

Quelque mérite n'échoit-il pas, en effet, devant l'histoire, aux amateurs dont la clairvoyance a devancé ses jugements en faveur d'œuvres que leur zèle s'efforce de soustraire aux revirements d'opinions où s'alimente le vandalisme ?

Van Mander en était bien persuadé : « 't Gheluck, oft goedertieren avantuere volght gemeenlyck in alle eeuwen oft tyden dat onze const en haert constigh oeffenaers eenighe treffelycke goede liefhebbers zyn toeghedaen. »

A les prendre tous ensemble, leur nombre, à travers les siècles, n'est pas légion. Pour ne parler que de notre seul pays, combien chaque jour accuse avec plus d'évidence la pénurie pour ne pas dire l'absence totale d'œuvres, en quantité énorme, dues au pinceau de maîtres dont les sources écrites établissent le talent et la féconde carrière.

Pour ce qui concerne Melchior Wyntgis, j'ai peu de renseignements directs touchant sa personnalité intime, son origine et ses débuts. En 1603, Van Mander le désigne comme « eerst Raedt en generael meester van der munten der Vereenigde Nederlanden, nu meester van de munt des Lands en graeflyckheit Zeelandt ». A cette époque, en effet, Wyntgis était fixé à

---

(1) *Tijdschrift voor kunst en archeologie.* Gand, 1889, pp. 152-268.

Middelbourg et Smallegange; il est nommé sous la date de 1601, parmi les maîtres de la monnaie de Zélande, le troisième en ligne depuis l'année 1580, où fut érigée la Monnaie.

Quelques années après la mort de Van Mander en 1612, Wyntgis fut appelé à Bruxelles comme conseiller et maître extraordinaire de la Chambre des comptes pour les affaires du pays et duché de Luxembourg. Son nom apparaît en cette qualité dans l'octroi rendu par les archiducs en faveur d'Otto Venius, sous la date du 9 octobre 1615, document que Pinchart insère au tome III, page 206, de ses *Archives, Arts, Sciences et Lettres* (1).

Otto Venius, l'ancien maître de Rubens, habitait alors Bruxelles, où il remplissait, depuis le 30 avril 1612, les fonctions de warandin à la monnaie. Il résulte de sa requête aux archiducs que Wyntgis aurait eu recours, en ce qui le concernait, à des procédés médiocrement scrupuleux, dans tous les cas vexants.

Du reste, voici les termes de l'octroi en question :

« *Albert et Isabelle*... Reçu avons l'humble supplication de nostre bien amé Octavio Veen, garde et warandin de Noz Monnoyes en ceste nostre ville de Bruxelles, contenant que pour monstrer le zèle et affection qu'il a toujours eu au service de Sa Majesté et le Nôtre, il aurait laissé conditions et services honorables, se contentant de son entretenement ordinaire, sans nous demander quatre cens écusz de pension par chascun an que le roy de France et aultres princes luy ont offert et pareillement de l'employer en œuvres grandes, au moyen de quoy il aurait peu laisser en brief ses femmes et enfans très bien pourveux; et comme puis nagaires on luy a osté un tiers de son dict entretenement, nous lui aurions promis quelque office du pays selon sa qualité, mais voyant que les affaires alloient à la longue, aurait traité avecq nostre amé et féal Melchior Wyntgis, conseiller et maistre extraordinaire de nostre chambre des comptes à Bruxelles pour les affaires de nostre pays et duché de Luxembourg, sur ce qu'il luy asseurait d'avoir puissance de conférer de par nous les offices de nostre monnoye de Bruxelles; et quant il fust pourveu de celui qu'il désert maintenant le dict Wyntgis disant qu'il en était le seul aucteur, lui aurait causé beaucoup de dommages, fascheries et procès, et comme le dict office ne lui vaut que septante-deux philippes par an, sans aultres esmolumens... », etc.

En somme une gratification de 250 florins est accordée au peintre.

Il ressort du document qui précède que Wyntgis, alors même qu'il aurait agi dans la limite de ses pouvoirs en procurant à Octave Van Veen les fonctions auxquelles aspirait ce dernier, aurait exigé en retour des avantages tout au moins illicites.

---

(1) C'est à ce regretté confrère que je dois la connaissance des sources du présent article. Pinchart me les confia peu de temps avant sa mort. Par malheur, ma traduction du *Livre des Peintres* était alors sous presse. Je pressai Pinchart de faire lui-même la publication de ces notes. Sa fin prématurée ne lui permit pas de satisfaire à ce désir.

De quelle nature étaient ces avantages? Nous n'en savons rien. Commissions à payer, tableaux à remettre, il n'importe. Nous ne rejetons, à priori, ni l'une ni l'autre hypothèse, car, d'une part, il nous est prouvé que, même à Bruxelles, Wyntgis avait une collection importante de tableaux, de l'autre, qu'il avait des besoins d'argent assez impérieux. Il ne semble avoir possédé aucune œuvre de Van Veen, d'où il est permis de conclure que ce dernier lui en refusa. Wyntgis trafiquait-il de ses fonctions, ou fut-il impliqué dans une accusation de faux monnayage? Peut-être bien. De toute manière, en 1618 il était en prison, et, sous la date du 11 avril, lui et un sien parent, Henri Wyntgis, également maître des monnaies, protestent de leur innocence.

Melchior dit, pour sa part, qu'il est accusé par le procureur général de divers points dont il ne se reconnaît pas coupable. Qu'il est emprisonné depuis trois semaines et redoute que sa détention ne se prolonge, comme on l'a vu pour bien d'autres gens. Qu'il est vieux, qu'il a une femme et de nombreux enfants. Ce qu'il demande c'est que l'instruction soit promptement conduite.

Henri Wyntgis déclare être détenu depuis dix-huit mois. Il l'a été d'abord à Bois-le-Duc, d'où on l'a conduit ensuite à Bruxelles. Il a produit de nombreux témoins à décharge, mais le procureur général n'a fait aucune procédure à son égard.

On ne serait pas éloigné de croire que Melchior Wyntgis craignait peut-être la confiscation de ses biens. La veille même de son arrestation, le 5 mars 1618, par-devant le notaire T'Serstevens, à Bruxelles, il fait un transfert de meubles et de tableaux à un sieur Josse Maguenet, auquel il dit devoir des loyers et autres dettes. Maguenet déclare, pour ce qui le concerne et par-devant le même notaire, ne pas entendre pour le moment se prévaloir de ses droits. Wyntgis garde donc le libre usage des objets énumérés dans l'acte. Voici ces deux pièces en question faites dans sa maison « op de Volderstraat, heben de Lombardstraat te Brussel » :

« Op heden den 5^{n} dag der maent van mars anno 1618 compareerende den heer Melchior Weyntgis, raedt ende meester van der Camer van rekeningen van Hune Hoocheden, diewelke heeft gedaen ende getransporterende, te wetene : alle en gelyke meubelen, goeden die hy comparant in hebbende binnen deser stadt in zijnen huyze in de Volderstraat, volgende den inventaris daeraff zynde aen my notaris gethoont ende gelevert, in achtervolgh vanderwelken op de datelijcke ende metter wermer hant in traditie ende overleveringe gedaen : bekennende oversulkx hy heer comparant daeraen geen rechtmeer te hebbene, oft hem te competeren in eeniger manieren, maer dyen aengaande te stellen tot vryer dispositie der voorschreven Sr Maguenet, ende dat hy overmits de tachterheit daeraff die comparant hem bevyndt verobligeert aen den voorschreven Sr Maguenet, soe uyt saken van huysbuer als anders sins daervan zy met elkanderen hebben ter contentement geliquideert ende geaccordeert, gelovende de voorschreven heer comparant dit transport te houden voor goet, vast ende onverbrekelyck tot

allen tyden sonder daertegen te commen in eeniger manieren daervoeren verbindende synen persoon ende goeden present ende te vercrygene. Dit abdus gedaen tot Brussel ten huyse des voorschreven Wynckens ter presentien van Sr Lievyn de Molenere, coopman, ende Jaspar Rana als getuygen », etc.

« Opten *(ut-ante),* compareerende de voorschreven Sr Maguenet, die welke by provisie ende tot zynder wederopens, by gevoegsaemheit heeft verklaert te laten in den woonhuyse van den heer raedt vande rekeninghen Weyntgys alle die partyen van meubele, goeden die hem opheden by voergaenden hele traditie overgelevert ende getransporteert zyn : protesterende hierby zyn geaffectecteert recht egeensins illusoir te maeken. Dit aldaer gedaen *ut ante.*

J. Maguenet.

» D'Isinuatie van den voorgaenden transporte is bij den notaris gedaen aen den premier huissier van Hoven den vj martil 1618.

» Het zal niet noodig zijn op de groote belangrijkheit te wijzen van den inventaris, die hieronder volgt. Men zal lichtelijk bespeuren dat, indien Wyntgis van den eenenkant niets heeft verzuimd om zijne galerij met wèrken van kunstenaars te verrijken, welke uitblonken sedert Karel Van Manders werk was verschenen, en hij zelfs eenen *Rubens* en eenen *de Craeyer* bezat, hij daarentegen verschillende stukken schijnt afgegeven te hebben waarvan de schrijver der geschiedenis der nederlanche kunst hem als den bezitter heeft beschouwd. »

Bruxelles, 20 février 1612, les archiducs nomment Melchior Wyntkis à l'état de conseiller et maître extraordinaire des comptes à Bruxelles pour les affaires du pays et duché de Luxembourg et comté de Chiny.

Son nom ne figure pas dans les comptes de la recette des domaines de Bruxelles de 1613 ni de 1618, et cependant les rentes de la Chambre des comptes du Luxembourg y sont inscrites.

11 avril 1618. Henri Wyntgis, frère de Melchior, maître des monnaies, en prison à Bruxelles, déclare, qu'il y a environ dix-huit mois, qu'il a été conduit prisonnier à Bois-le-Duc et de là à Bruxelles, qu'il est à bout de ressources et que le procureur général n'a fait à son égard aucune procédure ; que lui cependant a produit ses témoins depuis des mois à décharge, qu'il est vieux, qu'il a deux enfants et que sa femme est enceinte, qu'il est innocent et demande à être relaxé. Il proteste contre son emprisonnement.

11 avril 1618. Melchior, conseiller et maître des comptes du duché de Luxembourg, prisonnier du procureur général depuis trois semaines, accusé de divers points sans se connaître coupable de rien. Qu'il redoutait un emprisonnement de longue durée, comme il l'a vu de bien d'autres, demande expédition de justice, qu'il est vieux, qu'il a femme et de nombreux enfants à élever. Il proteste contre son emprisonnement.

Il était accusé de concussion et de fabrication de fausse monnaie.

Il était prisonnier dès 1618.

Il avait contrefait dès 1601, dit Pinchart, des ducats, des nobles et des réaux d'or d'Espagne avec l'autorisation des États de Zélande. Il avait mauvaise réputation et l'on ne s'explique pas par quelle influence il est arrivé à se faire nommer par les archiducs.

Jacques de Bye est nommé, le 30 avril 1612, Mre de la Monnaie de Bruxelles pour six ans. Il prête serment le 24 mai.

Après Jacques de Bye, le 16 août 1613, Pierre Van der Heyden est nommé à sa place.

Les *Résolutions de Hollande,* du 16 août 1599, page 295, prouvent que Melchior Wijntgis ou Wyntgens, général des monnaies, demeurait alors à Delft comme brasseur *(A la Grue).*

D'autres disent qu'en 1582 il était maître des monnaies à d'Overysel.

Il fut maître des monnaies de Zélande en 1601-1612.

Pinchart. Il résulte d'une requête adressée par Otto Venius en 1615 à Albert et Isabelle que Mel. Wyntgis occupait, en octobre de cette année, à Bruxelles, les postes de conseiller et maître extraordinaire de la Chambre des comptes pour les affaires du pays et duché de Luxembourg.

Van Veen avait traité avec Wyntgis pour sa place et Wyntgis avait causé beaucoup de dommage à son confrère.

(Jusqu'ici c'est tout ce que Pinchart a donné sur cette affaire.)

Il m'a cependant parlé de l'inventaire.

INVENTAIRE.

Voir in de vloer.

Ein origineel stuck oliverwe synde een Sint Cristoffelsz (St Antonius?) tempatie, van Jeronimus Bosch.		
In een groote lyst. Paneel	60	gulden.
Een copia van F. Francqz oliverwe synde de seven wercken der Bermhardicheit	45	—
De waerheit en leughen, van Poerbus geschildert	20	—
Sint Anna gelachte vol figuren : copia van meester Michel Cockzies (1)	21	—
Prent. De Brugghe van Segovia in Spagnien (2)	4	—
De Valck van mevrouw Maria in heur leven gouvernante van weghen syn Keiserleyk Majesteit hoch Memorie in syne Erfnederlanden : geschildert nhaer leven	12	—

(1) Michael Coxie.

(2) Men weet niet wat omtrent dien tijd met eene prent van dat gewicht kon bedoeld zijn. Misschien meent men de sterkwater-prenten van G. Nieulant, de Engelenbrug te Rome, voorstellende.

Drei uhuilen nhaer 't leven, geschildert by Lodewick Van Bosch (1) . . . . . 3 gulden.

In de nedersale.

Een origineel met twee dueren toeslaende, olyverwe geschildert by de heer Schorel, in syn leven canonick, Utrecht, en by F. Franck, synde het binnenste paneel een Crucifix; ende deuren Sancta Maria en St Johannes met de stadt Jesrusalem sekere ruyne en lantschappen... waerdich. . . . . 100 —

Een St Jeronimus van meester Lodewick Van Bosch, heerlyk rotze, ruyne paysage en vol figurkens, in de lucht het oordeel (2) . . . . . 300 —

Op de meisens camer.

Twee schildereien van meester Raphael Coxsy.

Een Adam en Eva van Martin Peppin.

Twee rondekens van Gillis Mostaert.

Een Marienbeelt de incerto . . . . . 40 —

Een treffelicken geeselicken Heeren heer, geschildert n'haer 't leven met twee deuren, buyten en binnen geschildert by Van Harlem (3). . . . . 100 —

Eenen capotzin geschildert naar 't leven met rotse en lantschap ende by Paulus van Somere (4) . . . . . 36 —

Een... figure van bronse . . . . . 36 —

Twee saters van bronse, candelars. . . . . 12 —

Twee ligghen(de) geschilderede gesnede figuerkens. . . . 30 —

Derthien ronden met de Lysten daer in onze kinderen geschildert syn als sy jonck waren.

In de salet boven de kelder.

Een crucifix van Francisco Poeribus met Sancta Maria en St Jan Lantschap . . . . . 100 —

Een stuck naer Lucas van Leyden synde d'historie van... vol schone figuren een parragonie, geschildert door M. Poppinus (5) . . . . . 300 —

---

(1) Lodewijk Jansz Van den Bos, geboortig van 's Hertogenbosch en door Van Mander vermeld als bloemen- en vruchtenschilder. Er wordt van hem geene enkele nagelaten schilderij genoemd.

(2) Van Mander noemt dit eene zeer schoone schilderij (Zie H. Hymans, *Le Livre des Peintres*. Paris, 1884, p. 171).

(3) Zeer waarschijnlijk Cornelis Cornelisz.

(4) Paul Van Somer, geboren te Antwerpen in 1576, overleden te Londen in 1621. Een bekwaam portretschilder.

(5) Maître inconnu.

Een drei Coninghen vol figuren met rotze, ruyne landschap, olyverw geschildert by Carel Van Mander . . . . . 250 gulden.
Een verlichterie van 't Hellich Sacrament, met 7 historien in bannieren of vaenen . . . . . 24 —
Roomen nhaer 't leven, geschildert by M. Steinmuller (1), olyverwe . . . . . 36 —
Een frutage van Hans Breughel in een schotel . . . . . 36 —

In 't voor salet.

Een origineel stuck van den Guido Boulongeois (2), italiaen, synde de Historie van Holifernus. Cost 300 gulden, valet 500 —
Een copia van 't selve stuck, gedaen maken by Gaspar de Craey(er) . . . . . 100 —
Een staent Marienbeelt met engelen, en twee dueren seer cunstryck paneel en deuren buyten en binnen geschieldert by den Heere Meester Jean Van Eyck (3) . . . . 1,000 —
Een keuken van Langhen Pier met een staende figure n'haer 't leven (4). Cost 250 gulden, valet . . . . . 300 —
Een keuken van den ouden Joachim Beukelaer, oock met een staende vrouwen figure nhaer 't leven (5) . . . . . 300 —
Een seer groot lantschap van Joos de Momper constryck geschilder met figuren geschildert by incerto. . . . . 150 —
Noch een lantschap geschildert by J. Van Coninxloo, Tobias Verhaegt ende figuren by Jan Breughel (6) . . . . . 150 —
Een Fama van olyverw van Bartholomeus Sprangers (7) . . 150 —
Het conterfeitzel naer 't leven geschildert van syne keiserl. Majesteyt Rodolphus, by Hans Van Aken (8) . . . 100 —
Twee groote lantschappen geschildert bij Joos de Mompere ende de figuren bij Hans Breughel, valent 't samen . . 200 —
Een Hemelvaert Maria, origineel geschildert by Petrus Ruebens . . . . . 150 —
De Conterfeitzel van myn persone en myn huisfrauwe.
Item die van onze dochters Anna en Beatrice.

---

(1) Maître inconnu.

(2) Guido Remi.

(3) Naar Van Eyck meermaels dit onderweys geschilderd heeft, is het ons niet mogelijk te zeggen waar genield taffereel zich bevindt.

(4) Het Museum te Brussel bezit eene schilderij van Pieter Aertsen, welke met deze beschrijving overeen komt.

(5) Deze schilderij is aangehald bij Van Mander. Naar zijn schrijven, waren de figuren van levensgrootte.

(6) Van Mander spreekt van een *groot landschap* door Wyntgis bezeten.

(7) Er bestaat eene plaat van J. Muller met eene *Bellona* van Spranger, mogelijk hier vermeld.

(8) Door Ægidius Sadeler gegraveerd.

In de camer boven 't voor salet.

De seven ondeughden in 't olyverw alsnu, bevorens originel de zelve stucken geschildert by Meester Jean de Mabeuze (1) . . . . . 150 gulden.
Een out Marienbeelt geschildert by eenen onbekenden . . 38 —
Een bloempot van cleine waerde.
Een St Sebastien nhaer F. Francqs . . . . . 20 —
Een frutage olyverff, op paneel . . . . . 5 —
Een staende naekte vrouwen figure, een *Vanitas vel omnia vanitas,* geschildert by Mabeuze (2) . . . . . 15 —
Een teken van Cleopatra. N. Hermans (3).
Onze voorouders naer 't leven gewapent sitten op syn knyen; besyden hen St Jan.
Een conterfeitzel van Albert Jan Van Dorp onse neve.
Het conterfeitzel van ons zwager Jehan Van Block.
Myn conterfeitzel geschildert bij Corn. Harlemensis.
4 stucken van Joos de Mompere, in oly geschildert, als te wetene : een somer, een winter, een brandt, een... in alle de welche de figuren geschildert syn by Jan Breughel, waerdich 't saemen. . . . . 150 —
Noch twee ovalien lantschappen geschilder by Joos de Mompere, de figueren by Sébastiaen Vrancx. . . . . 100 —
Een ovael d'Histoire van Judit, so sy te Betulia de verlossinghe dede op de nacht van 't hooft van Holifernes, by Hans Jordaens (4) . . . . . 36 —
Een ander historie van ontfanger in de Wynberch ook geschildert by Hans Jordaens . . . . . 36 —
Een Marienbeelt de *incerto auctore* . . . . . 30 —
D'originele tekeninghe van Cleopatra, geteekent by Francisco Vrancx (5).
Waervan d'origineele platen gesnede by Jacques Matham, met de copere platen, voet ende verscheiden ontcoste

---

(1) Er is in de oude oorkonden geene melding gemaakt van dit onderwerp door Gossart geschildert.

(2) Van Mander zegt dat Wyntgis eene *Lucretia* van Mabuse bezat. Vermoedelijk de schilderij die tegenwoordig te Rome in Galerie Colonna berust.

(3) De Liggeren der antwerpsche Sint-Lucas Gilde maken vrijmeester in 1557, was in 1589 nog in leven. De zoon wordt in 1559 ontvangen. Naar dit jaar is deze naam niet meer te vinden.

(4) Hans Jordaens was leerling van Maarten Van Cleve en schilderde vooral in het klein. Vrijmeester der Gilde van Antwerpen in 1572, huwde hij in 1582 de weduve van Franciscus Pourbus en stierf te Delft in 1630.

(5) Niet Franciscus Franck, maar Sebastiaan Vrancx.

Er wordt hier van *verscheidene platen* gesproken. Inderdaad, de compositie : « Cleopatra

large hondert ponden vlems daervan myn soon Tilman secht ontseit te hebben het dobbel van dien : ergo . . . 1,200 gulden.
Een Diana naer G. Geldorf (1) . . . . . 18 —
Het conterfeitzel van den eerw. heer en vader, vader Jacob Neyen, in zyn leven commissaris generael van ordere der Observantiën van St Franciscus, ende geschildert by meester Miereveld, tot Delff (2), hem (sonder de Lyste) hebben twee hondert philippus . . . . . Memorie.
Een out conterfeitsel naer het leven . . . . . Memorie.

Op het voorcamertien boiven 't voorhuis off voor salet.

Verscheiden historien met de penne in arcaden off galerien geteken so uyt de Passie als andersiens . . . . . 16 gulden.
Het leven en de doot, van cleender waerde . . . . . Memorie.
Als noch een sint Franciscus in haffront, van cleender waerde Memorie.

In de boven camer of boven salet.

Een ligghende nackten figuere, met voet ornementen juweelen ende andere saken by en omtrent haer, geschildert by Hans Rottenhamer . . . . . 100 gulden.
Twee lantschappen van eender groote, geschildert by Joos Mompere ende figueren by Sebastiaen Vrancx. Cost sonder oncosten 80 gulden . . . . . 100 —
D'origineele historie van ... vol grote figuren van L. van Leyen in water werff . . . . . Memorie
Een bloempot in een Sint Jacobs chilp met twee staende figuren, geschildert by N. N., gecost van meester Joris tot Bergen in Hennegouw 3 ponden. . . . . 36 —
Twelf ronden geschildert by off Marten Van Cleef, synde de historie van Tobias . . . . . 30 —
Een constryk Marienbeelt in een arcada met metzelerien compartamenten geschildert, en vol verscheiden historien als de geboorte Christi, de Verreisenis, de Groetenis Mariae en Elisabet, de drei Koningen, de Hemelvaert Marie off van Onse Lieve Vrouwe.
My costende N. B. sonder veel oncosten en aencoopinghe by Everaert van Remunde (3) gedaen ten regarde van

---

Antoon te gemoet komende op een rijk versierd schip », is op drie platen gesneden. Het geheel meet 1^m25 op 0^m80. BARTSCH, n^r 226 van het werk van Matham.

(1) Geldorp Gortzius, geboren te Leuven in 1558, volgens Van Mander, en waarschijnlijk in 1618 te Keulen overleden. Van Mander spreekt van eene *Diana* behoorende aan Jan Meerman, te Keulen.

(2) Gegraveerd door Joan Muller. B. n^r 60, in-folio.

(3) In 1616 werd Evrard Van Remunda met Pauwel Van Somer belast door de Kamer van Rekening van Brabant, de portretten van Albert en Isabella te schilderen (SIRET, *Dictionnaire*).

Nontius Bentivolla (Bentivoglio) 50 ponden vlems, en daervan ontseit 100 guldens en alhoewel veel meer waerdich alhier alleene daervore . . . . . 1,000 gulden.

Het conterfeitsel van P. van Ryck ([1]) een romanesca . . . 60 —

Twee groote ronden bey de lantschappen, geschildert, seer curieus met een kunstryck? by meester Lodwick van Bosch, in d'eene een Marienbeelt, in d'ander Sint Peeter vissente ([2]) beyde met lysten. . . . . 600 —

Vier lantschappen off de vier geteyden des jaers : te lent, somer, herffet en winter : geschildert by Joos de Mompere ende figuren by Hans van Brueghel, 't saem . 150 —

Een winter ende een somer vol figuren, seer constryck, geschildert by A. de Volder, allias Leyen ([3]). Syn niet te coop. Waerdich Memorie . . . . . 400 —

Een ronde daer in een lot, naer meester Lodewich van den Bosch . . . . . 30 —

Een lantschapken met Sint Cristoffel van (voor?) Nontius by Zeger 3 ponden. . . . . 30 —

Een Groetenis off salutatie Marie, in een ebben lyste met een ebben nouten scheine, geschildert (*ut putat*) by den ouden meester Rogier ([4]) . . . . . 60 —

Een Sint Anna geslachte nhaer Hans Rottenhamer cost van A. Bosschaert ([5]), gecomen van Hans Coymans. . . . 60 —

Een Sint Agata, geschildert by den constrycken Hans van Aken ([6]) . . . . . 60 —

Mynen grooten boeck vol paragone teekeninghen, daer my de hertoch van Nivers 't andere tyden 200 cronen voor geboden die nu estimere waerdich te syn . . . . . 300 —

Met een meinichte van sekere tekeninghen, daeruyt ghelyst zynde, en een meenichte van schoone tekeninghen, en prenten van verscheiden meesters.

([1]) Pieter-Cornelis Van Ryck, schilder, geboren te Delft in 1568. Tydens Van Mander, woonde hij te Haarlem.

([2]) Van Mander spreekt van deze landschappen.

([3]) Alaert Claeszoon Van Leyden. Hij was eerst volder, daarna leerling van Cornelis Engelbrechtzen. Suyderhoef heeft zijn portret gegraveerd.

([4]) Rogier Van der Weyden.

([5]) Ambrosius Bosschaert, bloemschilder. Dr Bredius heeft bewezen dat hij waarschijnlijk de meester is van schilderijen aan Abraham Breughel toegeschreven. Zijne doeken zijn met een monogram A. B. geteekent. Jonkh. Destombes, in den Haag, heeft eene dusdanige schilderij waarop de naam voluit geschreven is. In 1612, was Bosschaert deken der Schildersgilde te Middelburg. Zie over hem Olaf Gromberg in *Oud Holland*, t. IV, blz. 265, en in *Archiv van Obreen*, t. VI, blz. 106.

([6]) Hans Van Aken, of beter Acken, geboren te Keulen in 1552. Hij huwde, in 1596, de dochter van Orlando di Lasso, en stierf te Praag in 1615.

Twaelf keisers van bronze, costen my aen heer Coubergen een oshooft wyns, betaelt 144 gulden	244 gulden.
Twee figuren van hart marmer, begonst by Albert Durer (1) .	Memorie.
Myn huisfrouw out grotvader nhaer leven en syn Eheer broeder en haer out oom	Memorie.
't Begoste conterfeitzel van ons neef Pieter Dimmer, geschildert by Pauwels van Somer	Memorie.
't Conterfeitzel van apostolische Nuntius Bentivolla, ook geschildert bij Paulus van Somere	Memorie.

Op 't comptoir.

Een cleen dinksken in een vergult halffrondt list, geschildert by den ouden Meester Rogier.	9 gulden.
Een rondenen van don f. (2), een winterken	6 —
Een nachtien van Gillis Mostaert in een rond (3)	12 —
Twee ronden van Gillis van Coninxloo, de figuren van Hans Brueghel (4)	300 —
Een Suzanna van Marten Pieppin	100 —
Een historie van Marcus Coriolanus, en een ander van zelven tyd met lack geschildert by Hans Jordaens (5), costen tzamen met de lysten.	36 —
Twee duer by een anticq constich meester geschildert, d'eene een cruisdragher, d'ander een affdoeninghe van 't cruis, tzamen.	40 —
Een Marienbeelt geschildert by den ouden meester Rogier, my costen.	100 —
Een drieconinghen, Caerle Van Maender, cost	42 —
Een Jonas, van Hans Breughel, cost 8 ponden, valet . . .	72 —
Een Triomphe Davidts nhaer Lucas Van Leyden (6), geschildert by David Nobliers (7), gereliqueert by H. de K. en Denis Alsloot (8) het lantschap.	120 —

(1) Niettegenstaande de overlevering is het bewezen dat Albrecht Dürer geen beeldhouwwerk heeft uitgevoerd.

(2) Fr. Franck de oude, daar men soms *don* gelezen heeft, wat eene verkorting is van « den ouden ».

(3) Ook by Van Mander, D. II, blz. 61.

(4) Idem.

(5) « Met lack geschildert », wil zeggen in indigo.

(6) De *Triomf van David*, door Lucas Van Leyden, is door Samredam engraveerd. Eene schilderij van dit voorwerp, in de Lichtenstein Galerie te Vienne, wordt aan Lucas toegeschreven. Volgens Dr Bredius, is het originel op glas geschildert, in de Ambrosiana te Milan.

(7) David Nobeliers behoorde tot een geslacht kunstenaars, waarvan een, Pieter, graveur, te Rome woonde, waar zijn naam op zijn italiaansch Neovellano luide. David, zoon van Pieter, vroeg, in 1618, te Brussel, om van alle belastingen vrij gesteld te worden (PINCHART, *Archives*).

(8) Denis Van Alsloot, uitmuntend schilder, waarvan de Museums te Madrid en Brussel belangrijke gewrochten bezitten.

Een Ecce Homo vol figuren, geschildert by lange Pier (1), cost sonder de lyst 12 1/2 ponden, valet.	100 gulden.
Een blompot op coper nhaer.	30 —
Een ander op paneel, by F. van Remunde geschildert . . .	30 —
Een lot, by mester Quintin de Jonge (2) alias Masys. . . .	36 —
Een cunstryk stuxken, geschildert by Marten Pressem (3) .	120 —
Een blompot, geschildert by meester Lodwick van Bosch, cost	100 —
Een lantscap van Mompere, de figuren by Hans Breughel .	33 —
Een Marienbeelt in de Sonne (4), met vier engelkens, geschildert by Lucas van Leyden	36 —
Een tekene... off battalle van... getekent met lack of indigo, origineel van... so Mr Couberghen affirmeert dusent guldens waert te zyn	Memorie.
Een Christus tronie in een halfront, geschildert by Albert Durerus	50 gulden.
Een frutagie van meester Lodwick van Bosch	75 —
Een tronie van Sint Jan	50 —
Twee oude lantschappiens, tzamen waerdich	20 —
Een Marienbeelt met twee dueren onbeschildert, valet off cost.	36 —
Een blompotteken op coper, van H. V. H., zwager van Ambrosius Bosschaert, cost 2 1/2 ponden : valet	36 —
Een scheepeken van Henrick Vroom, cost	50 —
Een oude tronie, geschildert by Mabeuze, cost	50 —
Een Triton verlichterie by... tot Romen gedaen	40 —
Een Somerken van A. van Leyen (5), een paragonie stuxsken, valet over.	60 —
Noch drie vercheiden stuxckens van bronze diennende tot candels ende.	Memorie.
Noch in 't ebben bufetzen sekere stuxckens in palmbomen hout by Albrecht Durer gesneden, en van ivoir by andere meesters	Memorie.
Noch twaelff keisers halff relieff my costen aen Rombout de Razière contant 34 ponden vlaems velent	144 gulden.
Een conterfeitzel van myn ohm Jan Wyntgis, geschildert by Michiel Mirevelt tot Delff	Memorie.

(1) Pieter Aertsen. Volgens Van Mander, bestond er een *Ecce Homo* door hem geschildert in het Karthuizerklooster te Delft.

(2) Waarschijnlijk Jan Metsys, zoon van Quinten. Hij schilderde *Lot en zijne Dochters*, welk tafereel zich in het Museum te Brussel bevindt. Er heeft een Quinten Metsys de jonge, zoon van Jan.

(3) Onbekende meester.

(4) Waarschijnlijk in een gloriestraal.

(5) Alaert Claeszoon van Leyden.

Een conterfeitzel naer leven . . . . . Memorie.
Een oude vrouwe tronie . . . . . Memorie.
Noch een mans conterfeitsel met een mantel . . . . . Memorie.
Item noch een conterfeitsel van... cost . . . . . 6 gulden.
Noch het conterfeitseil van myn huisfrouwe, geschildert by Paulus van Somere . . . . . Memorie.
Het conterfeitsel van de Apostolische Nontius Bentivolla, geschildert by Paulus van Somere . . . . . Memorie.
Een conterfeitsel van Ceurvorst Ernestus, bisschop tot Luik, geschildert by Jules... Althaus Capochin . . . . . Memorie.
Een conterfeitsel van wit en zwart in ronde . . . . . Memorie.

Memorie om te recouvreren.

Cnyff van Utrecht heeft de Lysten in ebbenhout een Maria belt, cost 3 ponden : valet . . . . . 200 gulden.
Debet van Caborin by Paulus van Somere nhaer geschildert . 30 —
Guillaume Nieulandt (1) mout noch schilderen het winerken tot het somerken van A. van Leyen. . . . . Memorie.
Nobliers debet te...
Ambrosius Bosschaert heeft noch onder hem de Europa van Paulus Verones die my aen hem betaelt staat . . . . 100 gulden.
Valet 300 —
Een bloempotteken van Hans Breughel aen hem geleent om hem daervan te dienen in 't copieren of andersins . . . Memorie.

YPRES (Carl VAN).

Un tragique épisode de l'histoire de l'art flamand (2). — Van Mander, dans un chapitre très développé de son livre sur les peintres flamands et hollandais, nous entretient de deux artistes dont fort probablement les œuvres n'eussent point suffi à léguer le souvenir à la postérité, dont pourtant la biographie est au nombre des plus attachantes du précieux ouvrage où elle figure.

Mais voici : Pierre Vlerick, Courtraisien de naissance, avait été le maître de l'auteur et l'élève du peintre dont la notice forme, avec la sienne, le chapitre qui nous occupe.

Ce second artiste, originaire d'Ypres et qui ne nous est désigné que par

(1) Willem Nieulant, schilder en graveur, te Rome, waar hij zich langen tijd ophield, bijgenaamd *Terra Nuova*. Hij was geboren te Antwerpen in 1584 en is te Amsterdam in 1635 gestorven.

(2) Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 1896.

son prénom Charles « Carel van Yper », avait, si l'on en croit son biographe, une réputation étendue, fondée sur des travaux sérieux.

Ignorant la date de sa naissance, comme le nom de son maître, Van Mander ignorait de même son nom patronymique, ce qui, du reste, ne l'empêche pas de nous donner sur le peintre des détails intéressants, et d'être, en plus, bien renseigné pour ce qui concerne les plus importantes de ses productions.

Leur valeur, il nous serait difficile de l'apprécier avec la certitude nécessaire, attendu que diverses peintures assignées à Charles, tant celles exposées au Musée que d'autres décorant les églises de sa ville natale, sont dénuées de signature. A défaut de celle-ci, encore faudrait-il un document qui nous permît de marcher de pied ferme dans la voie des attributions; nous n'en avons pas.

Les façades qu'avait décorées l'artiste; ses fresques dans les couvents de la West-Flandre; les vitraux qu'il dessina pour Saint-Jean, aujourd'hui Saint-Bavon à Gand, aussi bien que le *Jugement dernier* qu'il peignit pour l'église de Hooghlede, tout cela a disparu.

Van Mander nous parle quelque part « d'ordonnance belle et mouvementée dans le goût de Tintoret »; il n'en saurait être question à propos des ternes peintures exposées sous le nom de l'artiste en divers édifices du lieu natal, lesquelles trahissent bien sans doute l'influence italienne, mais n'isolent pas leur auteur du groupe serré des Flamands dénaturés dont, à de rares exceptions près, se compose notre école du XVIe siècle.

Charles d'Ypres jouissait, selon Van Mander, d'une grande considération dans toute la Flandre, mais, pour l'emporter de beaucoup sur ses confrères locaux, eût difficilement tenu tête aux Brabançons ou aux Hollandais de premier rang.

A l'époque où Pierre Vlerick devint son élève, il put, dit le biographe, voir chez lui des principes entièrement nouveaux. S'il arrivait à Charles, ajoute-t-il, de faire des pieds grands et difformes, Pierre les grandissait encore, s'imaginant faire mieux.

Ceci ne plaide pas précisément en faveur du mérite de Van Yper, comme artiste. Comme individu, Van Mander ne le peint pas sous les couleurs les plus sympathiques.

« Petit de taille, il était énergique et quelque peu brutal ». A la rigueur, on pourrait lui pardonner de faire preuve d'humeur, en des circonstances comme la suivante.

Certain soir, on fait chez lui des crêpes, des *Kespen,* disait-on — peut-être dit-on encore — à Ypres, pâtisserie que, l'un après l'autre, chacun doit faire virer dans la poêle. Le tour du jeune Vlerick venu, l'enfant s'y prend maladroitement et la galette brûlante va, comme un masque, s'appliquer sur le visage du maître. De là nonobstant la vive contrition du coupable, grande, et après tout assez légitime colère de l'offensé.

Mais voici qui donne une moindre idée de l'endurance de notre artiste.

Charles, ayant chez lui du monde, voulut, au sortir de table, faire à ses convives les honneurs de son atelier. La lumière était tenue par son élève et

non pas, à ce qu'il semble, au gré du maître, lequel, d'un coup de poing appliqué à la tête, envoya rouler au fond de la pièce et le flambeau et son porteur.

L'algarade eut pour conséquence de mettre fin aux relations du peintre et de son apprenti, ce dont, soit dit en passant, ce dernier n'eut pas à se repentir, car, après des aventures dont le récit occupe plusieurs pages de Van Mander, il put, à Venise, devenir l'élève et le collaborateur préféré du Tintoret, dont il n'eut tenu qu'à lui, ajoute notre historien, d'épouser la fille, la belle « Tintorella ».

Mais il ne le fit pas, et revint assez misérablement mourir au pays à un âge peu avancé, en 1581.

Carel Van Yper l'avait de quelque vingt ans précédé dans la tombe. Sa fin avait été bien autrement lamentable et, pour dire le vrai, tragique.

Sans Van Mander, l'événement fut resté à jamais ignoré.

D'humeur sombre, on le disait en proie au remords d'avoir abandonné en Italie une femme, peut-être des enfants, alors que, étant à Ypres l'époux d'une fille de grande beauté, son mariage était resté stérile. D'ailleurs on ne savait.

Un jour qu'il s'était rendu à Courtrai, ses confrères lui firent grand accueil. On fêta joyeusement la rencontre. Au moment où l'un des convives, levant son verre à la santé de l'artiste yprois, s'enquérait de sa préférence pour le vin rouge ou pour le vin blanc, on le vit pour toute réponse inonder la table d'un flot de sang, avec les mots : « Voici du rouge ! »

Il venait de se porter un coup de couteau.

L'émoi fut terrible. A tout prix il fallait empêcher le tragique événement d'arriver à la connaissance du magistrat. Succombant aux suites de sa blessure, Charles eut été traîné à la justice et son corps pendu au gibet, infamie dont la tache rejaillissait sur la famille artistique entière.

On mit donc le blessé dans une barque et, nuitamment, par la Lys, l'ayant fait sortir de la ville, on le cacha au couvent de Sainte-Marie à Groeninghe, lequel était une franchise et jouissait du droit d'asile.

La blessure, à ce qu'il semble, n'était point mortelle et, grâce aux bons soins des camarades empressés au chevet du blessé, l'issue fatale semblait pouvoir être conjurée. Malheureusement, la fièvre s'emparait de l'artiste qui, dans son délire, traçait sur le papier des choses diaboliques, criant qu'il était voué à la damnation éternelle.

Les efforts de ses amis suffisaient à grand'peine à le contenir, tandis que les siens ne faisaient qu'aggraver la blessure. Au bout de quelques jours d'anxieuses alternatives, il expira, — en 1563 ou 1564, — dit Van Mander, dont nous ne faisons que résumer le récit.

Le hasard nous procure de quoi le compléter en le rectifiant, non sans constater, une fois de plus, l'admirable véracité de son auteur.

Pas plus que Van Mander, nous n'arrivons à préciser la date de la naissance de Van Yper, mais nous apprenons qu'il était bâtard et s'appelait Foort, renseignement précieux, attendu qu'il peut conduire à la déter-

mination des œuvres de l'artiste, soit par des documents, soit par des monogrammes.

D'autre part, nous acquérons la certitude que les faits rapportés plus haut se sont passés en 1562 et apprenons que le peintre expira le 22 juin. Tout cela résulte du cartulaire de l'abbaye de Groeninghe, dont voici le passage qui nous intéresse et que nous traduisons :

« En l'an 1562, le 22e jour du mois de juin, est mort, au-dessus de la porte d'entrée, certain Charles Foort, peintre d'Ypres, lequel avait accepté la franchise. Il était bâtard et ne laissait point d'enfants.

» Le couvent, admis à intervenir au partage en ligne paternelle pour le quart de l'avoir délaissé par le défunt dans l'enceinte du domaine abbatial, il s'est trouvé que cet avoir consistait exclusivement dans les vêtements du prénommé. La veuve, à l'intervention de personnes honorables, a transigé avec Madame (l'Abbesse) pour la somme de 3 livres parisis. »

Ajoutons, pour être juste, qu'elle était accourue au chevet de son époux pour lui prodiguer ses soins et ses consolations, en compagnie de divers artistes dont elle tint à reconnaître la sollicitude par le don de souvenirs empruntés à l'œuvre même du défunt, travaux que Van Mander eut l'occasion de voir et d'apprécier.

DE MOL (Jean), peintre céramiste. Après la création du royaume des Pays-Bas, une manufacture de porcelaines fut installée à Bruxelles sous la protection du roi Guillaume Ier, et la direction en fut confiée à *Frédéric Faber,* artiste peintre, élève d'Ommeganck. Ce fut là que Jean De Mol exécuta la plupart des porcelaines d'art, notamment pour la Cour de La Haye. Après la mort de Faber, survenue en 1846, la fabrique n'étant plus protégée, déclina jusque vers 1850, après quoi elle fut abandonnée.

DE MOL (Adolphe), né à Bruxelles en 1834, fils de Jean De Mol, élève de son père, entra en 1846 à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, fut élève de l'école de gravure dirigée par Calamatta, et quatre ans après, à l'école de peinture sous la direction du peintre Navez. Après avoir pris part aux Salons de Bruxelles et d'Anvers, manquant de ressources, il exécuta quelques peintures sur faïence qui eurent grand succès et lui valurent à l'Exposition universelle de Londres, en 1862, la grande médaille « honoris causa », en collaboration avec son père. Ce succès fut continué en 1867 et 1873 aux Expositions universelles de Paris et de Vienne. Il exécuta encore des œuvres importantes en faïence pour le Musée du Cinquantenaire à Bruxelles, l'Hôtel de ville de Schaerbeek, la ville de Bruxelles. En 1871, il fut admis

membre de la Société royale des Aquarellistes où il exposa annuellement et à laquelle il participe encore.

Ses principales œuvres sont : un panneau de faïence, *L'Enfance de Bacchus,* au Musée moderne de Bruxelles; six grands panneaux en faïence représentant des *Vertus,* à l'Hôtel communal de Schaerbeek lez-Bruxelles, détruits par l'incendie en 1910; un grand panneau en faïence, *Diane chasseresse,* chez M. de Bermbaski, rue Royale; de grands vases à l'Hôtel de ville de Bruxelles.

Les œuvres de De Mol sont d'un grand artiste, d'une harmonie parfaite et d'un dessin absolument correct. Malheureusement, la vue de l'artiste ayant fort baissé, il ne travaille plus beaucoup, ce qui est une perte pour l'art.

SINT-LUCAS GILDE. (L'Académie d'Anvers dans le passé.)

NOTES DE LA CONFÉRENCE DONNÉE A ANVERS, LE SAMEDI 9 MAI 1910, A 8 $^1/_2$ HEURES DU SOIR, PAR M. H. HYMANS, PROFESSEUR D'ESTHÉTIQUE ET D'HISTOIRE DE L'ART, A LA DEMANDE DE SES ÉLÈVES ET ANCIENS ÉLÈVES. — C'est à la demande de quelques élèves de l'Institut supérieur des beaux-arts que je suis admis à l'honneur de prendre la parole dans cette assemblée. J'étais loin, je l'avoue, de la trouver si nombreuse, si brillante. Elle me prouve que tout au moins la matière que j'aborde est d'intérêt suffisant pour m'assurer une indulgence que ne justifierait pas au même degré le mérite de l'orateur.

Surtout rétrospectif, ce sujet nous procure l'occasion de faire, pour un moment, renaître les origines suivies et la marche d'une institution populaire entre toutes et dont le temps n'a point diminué la faveur.

L'Académie des beaux-arts a été du reste la pépinière d'un nombre si considérable de talents de tout genre, la mère nourricière, en quelque sorte, l'*Alma parens* d'une si longue génération d'artistes et d'adeptes de toutes professions, qu'on peut affirmer, avec une quasi-certitude, que bien peu de familles anversoises ne comptent dans leur ascendance au moins un de ces anciens nourrissons. De là, sans doute, l'intérêt considérable qu'elle éveille chez quiconque se préoccupe de la culture des masses et cela nonobstant la différence des milieux et des circonstances et même des éléments où elle se recrute.

Qu'il faille de toute rigueur avoir passé par l'Académie pour prétendre à une supériorité artistique, nul de nous ne songe à le prétendre. Mais le fait même de l'existence et de la supériorité de l'Académie équivaut à l'affirmation d'un grand principe. La culture de l'art importe à la grandeur d'une nation, elle donne la mesure de sa hauteur intellectuelle et, pour ce qui concerne particulièrement notre école, c'est chose banale de rappeler que peu de pays ont, au même degré que le nôtre, fait acclamer leur nom sur la vaste scène de l'art international.

En 1910, deux siècles et demi exactement nous séparent de la date de la fondation de l'Académie des beaux-arts d'Anvers. Je signale la chose aux artistes, l'administration communale étant toujours soucieuse de rappeler les fastes de la cité. Je me souviens d'avoir lu quelque part que, dès l'année 1510, les peintres et les sculpteurs avaient formé, sous les auspices d'un certain

Georges Formantel, une académie, mais nul document ne confirme l'assertion; Albert Dürer, à son passage par Anvers quelques années plus tard, en 1520, n'en parle pas. Mais à une époque bien antérieure à la fondation de l'Académie elle-même, l'art, et tout particulièrement la peinture, avait pris à Anvers un essor remarquable. Les autres branches, la sculpture, l'architecture et la gravure n'étaient pas négligées pour cela, mais, il faut le dire, elles cédaient en importance la place à la peinture.

Dès le milieu du XVe siècle s'était constituée, sous l'invocation de saint Luc, la puissante corporation ou gilde, groupant non seulement les représentants des branches artistiques, mais aussi diverses professions ayant à l'art un rapport indirect : peintres et sculpteurs, enlumineurs, brodeurs, faiseurs de custodes, vitriers, imprimeurs d'estampes et même libraires, etc.

Les privilèges et les devoirs de cette corporation liaient l'ensemble des affiliés. Il fallait, pour exercer une profession en art, se plier à la contrainte d'une réglementation jalouse et tracassière.

Nous sommes peu renseignés sur les méthodes d'enseignement; nous savons que l'apprentissage lui-même était soumis à des règles immuables, et nul ne pouvait prétendre à la maîtrise qui n'y eût satisfait.

L'enseignement n'était point gratuit : on payait au maître, comme on payait à la Gilde. Mais, chose infiniment plus vexatoire, l'admission des gens du dehors de la ville n'était possible qu'au prix de formalités souvent très dures, et nul n'était apte à former des élèves, qu'il n'eut à son tour accompli son terme d'apprentissage.

Non moins sévèrement déterminé était l'exercice d'une profession. L'indigénat était nécessaire pour l'admission au sein de la Gilde. Mais nul ne pouvait prétendre à l'exercice d'une branche relevant d'elle, qui n'eût été officiellement admis à cet effet.

Sauf à Bruges et à Termonde, où l'exercice de la profession était libre, les villes appliquaient dans le sens le plus étroit les règlements professionnels. Il faut voir de quelle façon à Gand, par exemple, on traitait le plus léger empiétement sur une des professions régies par les dispositions fondamentales. Qui était surpris maniant le pinceau, même comme badigeonneur, s'il n'était peintre, était passible de pénalités; qui voulait vendre une œuvre d'art, s'il n'était marchand, courait le risque de voir saisir sa marchandise, etc.

Tout cela n'était pas précisément fait pour contribuer au progrès de l'art, et l'on peut certainement dire qu'il fut retardé dans son essor, par l'exclusivisme toujours maintenu de la réglementation professionnelle.

Le XVIe siècle vit pourtant une poussée sérieuse vers une transformation de l'idéal artistique. Sous l'emploi des idées de la renaissance, il devint en quelque sorte de règle pour quiconque voulait parfaire son éducation, d'entreprendre le voyage de l'Italie. Quiconque prétendait exceller dans l'art devait avoir visité Rome.

Le mouvement fut graduel sans doute, mais, il faut le dire, tout concourait à le stimuler. Les Flamands n'étaient du reste pas seuls à en ressentir les

effets. Les Allemands le subissaient au même titre. Albert Dürer fut deux fois en Italie. Au point de vue religieux comme au point de vue artistique de Rome, partait un rayonnement auquel ne résistaient aucun de ceux qui pouvaient aspirer à entreprendre le voyage.

Jean Schoorel, le grand peintre d'Utrecht, jouissait auprès du pape, son concitoyen, d'une faveur toute spéciale, et l'on peut dire que son action transforma les maîtres néerlandais.

Dans nos provinces, sous l'impulsion de Dominique Lampsonius, secrétaire du prince-évêque de Liége, Lambert Lombard fit en Italie un séjour qui le renvoya dans nos provinces avec une telle autorité que Liége fut le centre artistique le plus actif des Pays-Bas, et Frans Floris, le plus éminent des élèves sortis de cette école, eut à Anvers un nombre d'élèves estimé à une centaine.

C'était une véritable académie où les élèves dessinaient si pas d'après l'antique, du moins d'après les études qu'en avaient faites leurs maîtres, en attendant qu'eux-mêmes allassent à Rome s'inspirer des originaux. De là, seul, pouvait venir la perfection de la forme, alors, comme le dit Van Mander, que « les Flamands travaillaient de routine d'après la nature vulgaire ».

On verra ce mouvement se renouveler. Otto Venius, le maître de Rubens et dont son illustre élève subit le visible ascendant, fut parmi les plus passionnés parmi les romanistes. Ce qu'il entre d'italianisme dans son art n'a pas besoin d'être rappelé. Seulement, il faut le dire, sous son influence l'autorité des choses locales s'affaiblit. La première faveur attribuée au grand peintre par les archiducs est d'être affranchi de la juridiction de la Gilde de Saint-Luc. Il prend les élèves qu'il veut, il travaille comme il l'entend et ne rend compte à personne de ceux qu'il associe à ses travaux et qui sont innombrables. Il est donc, à la lettre, le chef de l'école d'Anvers, et si son enseignement n'absorba pas tous les autres, en fait, les autres ateliers d'Anvers se subordonnent au sien.

A la mort de Rubens, le désarroi fut général ; l'école semblait avoir perdu sa raison d'être. Van Dyck, dont les circonstances firent tout naturellement l'héritier de la vogue de son maître, avait résolu de quitter Londres pour commencer, dans le milieu anversois, une série de travaux destinés à son souverain naturel Philippe IV d'Espagne : sa mort laissa sans suite un projet que l'âge de Van Dyck annonçait comme devant donner à l'école d'Anvers une floraison nouvelle. Et alors ce fut le vide, ou pour mieux dire l'immobilisation.

L'autorité de la Gilde de Saint-Luc continuait cependant à se montrer également tyrannique. L'année de la mort de Rubens, elle autorise un de ses membres à passer sa nuit de noces à Saint-Nicolas sans perdre les droits que lui infère vis-à-vis de la Gilde sa qualité de bourgeois !

On a peine à s'imaginer les vexations de toute nature, les jalousies que l'esprit corporatif suscitait entre hommes d'une même profession, enfants d'un même pays.

A Gand, parmi les personnes poursuivies pour avoir indûment exposé en

vente des œuvres d'art, figure Julien Teniers, père de David Teniers. Venu à Gand en 1653, il y avait, au mépris des règlements, exposé en vente des tableaux à la foire de la Byloque. Le bailli fit saisir une des peintures, sur quoi Teniers se rebella, disant qu'il vendait des peintures où il lui plaisait, même dans le château des Espagnols. Que si le bailli se rendait à Anvers, il le ferait appréhender, etc. Nous ignorons comment finit l'affaire [1].

Le peintre Cassiers, qui fut doyen de la Gilde de Saint-Luc l'année même de la mort de Rubens, s'étant chargé d'exécuter, pour une église de Malines, des toiles religieuses, ayant voulu y retoucher après leur mise en place, fut empêché par la Gilde malinoise. Il dut remporter ses toiles à Anvers pour les revoir ! Voyez-vous Rubens avoir à se soumettre à pareilles exigences ?

Ce fut fête à Anvers quand, au mois de juillet 1663, y arrivèrent les lettres patentes royales instituant l'*Académie royale des beaux-arts*, fondée à l'instar de celles de Rome et de Paris.

L'initiative de cette création était partie des mains académiques du peintre David Teniers, le plus fameux de cette féconde lignée d'artistes, et deuxième du nom.

Très influent en haut lieu, il avait mis toute son autorité au service de la réussite de l'entreprise jugée par lui et d'autres, nécessaire au maintien à Anvers d'une suprématie que les événements avaient gravement mise en péril.

Le fameux traité de Westphalie, conclu à peine quelques années après la mort de Rubens, en consommant la séparation entre les Pays-Bas espagnols et les Provinces-Unies, avait en quelque sorte anéanti la prospérité d'Anvers. Du reste, si, dès les premières années du XVIIe siècle, les voyageurs se plaisent à signaler la beauté de la ville, ils sont également d'accord pour constater l'état peu florissant de ses affaires et cela nonobstant la trêve conclue entre l'Espagne et les provinces du Nord en Hollande 1609.

En réalité, c'était aux beaux-arts que la ville devait son lustre principal. Le grand nom de Rubens suffit à l'expliquer. Si nombreux que fussent les autres peintres, c'était en réalité autour de lui que se concentrait toute l'attention du monde, et le fait même que la Belgique ne s'appartenait pas, la mettait en rapport avec des personnages de toute nation aidant à donner à son art un caractère international.

Mais je l'ai dit, la mort de Rubens atteignit l'art anversois dans ses forces vives. S'il restait des talents en nombre considérable, leur faisceau se désagrégeait.

Au moment où il s'était agi de la création de l'Académie, les doyens de la Gilde de Saint-Luc eux-mêmes déclaraient que sa constitution était le seul moyen de salut pour l'art. La jeunesse se désintéressait de sa culture, et déjà l'on constatait que Paris était environné d'un lustre qui, précédemment, partait d'Anvers.

---

[1] Voir la longue liste donnée par Victor Van der Haeghen, des vexations contre tous les métiers exercés par les corporations.

En fait, la Gilde de Saint-Luc avait vu déchoir son autorité; ses finances étaient dans un pitoyable état, nonobstant tous les moyens auxquels recouraient ses administrateurs pour la remettre à flot. Mais à quoi servait de majorer les droits de toute nature dont étaient frappés les supports, alors que le nombre en allait diminuant de jour en jour.

Bien qu'en fait l'Académie dût marcher de concert avec elle, on peut dire qu'elle portait un coup sérieux à son autorité.

Ses premières ressources lui vinrent de huit lettres d'exemption, des charges publiques accordées par le roi d'Espagne Philippe IV en faveur d'autant de professeurs de l'Académie.

On les adjugea au plus offrant et elles produisirent une somme assez considérable. Plus de 5,000 florins.

De son côté, la ville accordait à la nouvelle Académie certains avantages; on lui attribuait un local, notamment au premier étage de la Bourse, et c'est là que se donnaient les cours.

On se montrait plein d'ardeur et vraiment la nouvelle institution débutait sous les plus favorables auspices.

L'inauguration fut solennelle. Les locaux avaient été décorés avec une réelle splendeur, ornés de peintures et de sculptures appartenant à la Gilde et dont le nombre s'était enrichi pour la circonstance d'œuvres données par divers artistes.

C'est ainsi que Jordaens peignit le plafond de la nouvelle salle de sujets allégoriques, où il était passé maître.

Ce fut au mois d'octobre 1665 que furent inaugurés les cours. Il n'est pas mauvais de dire que ces cours ne comprenaient pas le dessin et le modelage d'après le modèle vivant.

Vous voyez tout de suite qu'il ne s'agissait pas de permettre aux jeunes gens d'aborder toutes les branches actuellement enseignées — même les cours de l'antique n'étaient pas connus. Au surplus, on n'en possédait pas les éléments. On peut donc assimiler les cours comme une sorte de complément des études élémentaires. Pendant l'hiver, les cours se faisaient le soir de 6 à 8 heures, et l'été, c'est-à-dire du mois de mai au mois de septembre, de 5 à 8 heures du matin.

Les choses, toutefois, allèrent beaucoup moins bien qu'on ne pouvait le croire. La Gilde de Saint-Luc s'était bien fusionnée en fait avec l'Académie, mais ne lui apportait qu'une force médiocre. Et, naturellement, il s'agissait pour elle de mettre ses finances dans un état prospère, ce qui n'allait pas du tout d'accord avec l'idée artistique. Les conflits étaient incessants et Teniers dut jeter fréquemment son autorité dans la balance pour obtenir que l'Académie fût maintenue en possession des privilèges, conférés par le roi en matière de lettres de franchise que lui contestaient les gildes armées. Ses fonds étaient tellement bas, que, lorsque le gouverneur général, Maximilien-Emmanuel de Bavière, vint à Anvers en 1693, on lui montra l'installation de l'Académie, en le suppliant de lui accorder sa faveur dont le besoin se faisait si vivement sentir pour la tenir à flot.

Il promit d'user de son pouvoir et l'Académie fut dotée de quatre nouvelles patentes. Elle put alors poursuivre sa tâche et même créer une classe de dessin d'après le plâtre. Malheureusement les choses n'en allèrent pas mieux pour cela. Le plus grand désordre continua de régner dans la comptabilité et bientôt la détresse fut telle, que, faute de pouvoir payer le feu et la lumière, on ne put plus donner de cours que l'été. A peine trente-cinq années s'étaient écoulées depuis l'ouverture des cours.

En 1741, un groupe d'artistes, à la tête desquels figurait le célèbre sculpteur Van Bauerscheidt, résolut de faire revivre l'Académie et de donner gratuitement l'enseignement. Ce projet fut réalisé, mais à la grande indignation de la Gilde de Saint-Luc. Se prévalant de ses droits, on vit l'antique corporation combattre de toutes ses forces l'émancipation des arts après avoir contrarié leur essor par son inertie. On vit alors en procès l'Académie et la Gilde. La ville prit à sa charge les dettes de la corporation, en retour des lettres de franchise, nomma les administrateurs de l'Académie, le baron Jean-Augustin Van Havre et Pierre Van Schorel, seigneur de Wilryk, et tout à la fin de l'année 1750, un décret du Gouvernement sépara l'Académie de la Gilde. A vrai dire, c'est donc *depuis 1755* que l'Académie des beaux-arts fonctionne comme indépendante de la Gilde.

Mais un grand événement s'était produit dans notre existence. Nos provinces avaient cessé d'être espagnoles pour faire partie de la monarchie autrichienne. C'est comme cela que les choses se passaient alors. Le sort d'une bataille décidait de l'avenir d'un peuple et, chose très curieuse, on voyait assez rapidement les institutions se façonner au gré des nouveaux dominateurs. Le nouveau souverain, au surplus, ne connaissait nullement ses sujets. Il leur envoyait un gouverneur général chargé de lui rendre compte des choses, et de même qu'on avait précédemment tranché à Madrid les questions relatives aux Pays-Bas espagnols, ce fut à Vienne, sur celles concernant les Pays-Bas autrichiens.

Le gouverneur général que l'impératrice Marie-Thérèse chargea de l'administration de ses nouvelles provinces, le prince Charles de Lorraine, était son beau-frère. Quoique Français par la naissance, il appartenait à ce duché de Lorraine, où ses ancêtres avaient concouru à élever les arts à un très haut degré de splendeur, et pour s'être distingué sur les champs de bataille, il n'en avait pas moins pratiqué lui-même les arts avec succès. Il avait même tracé les plans d'un joli château, non loin de Lunéville. Seulement il y avait oublié les escaliers.

Charles de Lorraine, selon les traditions de sa famille, se montra pour les arts un véritable protecteur. L'Académie d'Anvers fut de sa part l'objet d'une sollicitude dont il donna des preuves multiples. Il avait conçu pour elle un plan de réorganisation inspiré par les idées les plus libérales. L'Académie aurait eu tous les ans son exposition et fonctionnerait d'une manière indépendante de toutes les corporations. Elle se dirigerait librement et ses membres auraient le droit de pratiquer leur art dans toutes les villes des Pays-Bas.

Eh bien ! ce projet fut combattu énergiquement par l'administration communale. Elle déclara qu'elle n'avait pas l'argent pour le réaliser, donna à entendre au prince que c'était d'elle que devait partir la direction. Néanmoins Charles de Lorraine fut pour les arts un vrai protecteur. Il alloua des prix magnifiques aux lauréats. On vit l'élève Georges Gillés, sculpteur, remporter une cafetière en argent, les élèves Hermans et Van Baels, peintres, obtenir une paire de chandeliers et une théière du même métal. Par décret du 3 août 1756, les six directeurs furent affranchis de toute charge de contribution.

J'ajoute que le gouverneur général vint plus d'une fois assister lui-même à la distribution des prix.

Cette munificence eut les plus heureux effets. La ville, stimulée par l'exemple du plus haut représentant du souverain, donna une impulsion nouvelle à l'enseignement des arts, et l'on peut dire qu'à dater de ce jour un avenir brillant s'ouvrait à l'institution. Professeurs et élèves étaient également fiers de lui appartenir.

Pour reconnaître la sollicitude du prince Charles, la ville fit frapper une médaille à son effigie. Ce fut le célèbre graveur Jacques Roëttiers, graveur général des monnaies de l'impératrice aux Pays-Bas, qui fut chargé de cette œuvre et qui sert encore de type aux médailles de l'Académie d'Anvers. Elle porte, au droit, le buste de S. A. R. le duc Charles de Lorraine.

En 1758 furent distribuées, au nom de la ville, les premières médailles aux lauréats.

L'enseignement, toutefois, avait fort peu varié. Les principes restaient les mêmes ou plus justement l'enseignement n'était pas organisé. La routine régnait en maîtresse et le zèle même des élèves s'en ressentait.

De grands événements allaient se produire. Au cours de l'année 1763, un des anciens lauréats de l'Académie, André-Corneille Lens, fut nommé l'un des directeurs comme on nommait alors les professeurs et, l'année suivante, sur les preuves de talent qu'il avait données, le prince Charles de Lorraine l'honorait du titre de peintre de Son Altesse Sérénissime.

Quelque jalousie en résulta parmi les collègues du jeune artiste, — il avait à peine 25 ans, — et l'on s'anima davantage, lorsqu'une patente royale vint accorder au nouveau professeur la faveur d'être admis à se rendre à Rome ou ailleurs en compagnie de son frère pendant une période de six ans pour y poursuivre ses études aux frais du gouverneur général.

C'était évidemment très beau et tout à fait d'accord avec les traditions de la maison d'Autriche et avec celles de la famille même de Charles de Lorraine.

Son père, son aïeul avaient été les protecteurs des artistes à Nancy, leur capitale, une des villes importantes de l'Europe.

D'autre part, ai-je besoin de le rappeler? le séjour de Rome était le rêve de tout artiste flamand et je pense bien qu'il en est ainsi de tout esprit cultivé même en dehors des arts.

Seulement, à l'époque où le jeune Lens s'acheminait vers la ville éternelle, il semblait qu'il eût à y puiser le progrès non pas seulement dans la contemplation des merveilles accumulées par les siècles, mais dans un apprentissage fait à l'Académie de Rome et sous des maîtres italiens profondément déchus. Erreur du reste commune à la plupart des artistes qui prétendaient étudier en Italie, de quelque pays qu'ils fussent.

On a dit de Lens beaucoup de mal. De son temps, il était réputé l'un des plus grands artistes de l'Europe, et vous pouvez lire sur son tombeau, dans l'église de la Chapelle à Bruxelles : « Régénérateur de la peinture en Belgique et parfait directeur. Il réunit à la pratique de toutes les vertus un talent enchanteur. »

Cela n'est pas vrai, mais je ne puis m'abstenir de constater que, dans un *Traité du bon goût, où la beauté de la peinture considérée dans toutes ses parties,* Lens se montre l'admirateur de Rembrandt, d'Albert Dürer, et ne témoigne aucune admiration aux maîtres secondaires de l'Italie.

Quand Joseph II visita nos provinces en 1781, Lens fut invité à être son cicerone, et l'empereur voulut l'avoir pour directeur de l'Académie de Vienne; il fut membre de l'Institut de France. Bref, pour le juger, il faut nous mettre au point de vue des idées et du goût de son temps.

Revenu à Anvers après quatre années de séjour à l'étranger, il y rapportait des principes passablement différents de ceux mis en honneur à l'Académie de sa ville natale.

Il trouvait que trois soirées de deux heures consacrées au dessin d'après nature étaient insuffisantes; il trouvait en plus que les élèves ne devaient pas dessiner toujours d'après les mêmes deux modèles; qu'enfin le dessin d'après l'antique devait contribuer à former le goût des jeunes dessinateurs. Ses avis furent assez bien accueillis, et le magistrat porta à quatre le nombre des séances du dessin et du modelage d'après nature. Toutefois il y eut au sein du corps professoral une opposition d'abord sourde puis énergique contre les vues du réformateur. Quelques mois après son retour, Lens envoya sa démission au ministre.

1768. « Le scandale que produit cette diversité de sentiments est certainement très nuisible à l'Académie », écrivait-il au ministre, « et tout mon zèle pour son avancement ne produisant que discorde, je prie Votre Excellence, pour le bien de l'Académie, que ce soit avec votre agrément que je la quitte. »

Enfin, le ministre ayant saisi le Conseil privé, il fut décidé qu'avant de prendre aucune décision concernant le nombre des heures d'études, c'était au gouverneur général qu'il faudrait s'adresser. Lens resta donc directeur. Il alla même plus loin. Il demanda dans une requête au Gouvernement qu'il fût accordé à tout professeur de l'Académie, le droit de prendre des élèves pour ceux qui, dans les diverses branches, auraient été jugés dignes par les professeurs et que ces élèves ne seraient pas tenus de se faire inscrire comme membre d'un corps de métier.

Ce fut le point de départ d'une grande colère au sein du magistrat

d'Anvers. Encore une fois, le gouverneur général dut intervenir. Et voici les termes mémorables de sa décision :

« Nous observerons qu'il ne saurait disconvenir qu'il y ait de l'indécence à confondre les arts libéraux avec les arts mécaniques, le pinceau le plus savant avec la brosse grossière de l'ouvrier qui pose des couleurs sur un mur ou sur une porte.

» Que les barbouilleurs et les maçons fassent partie desdits corps de métiers, la chose est raisonnable; ce sont des artisans, des ouvriers. Mais c'est avilir les peintres, les architectes que de les obliger à se faire inscrire dans un corps de métier quelconque.

» Si l'on veut faire fleurir les arts, on doit les mettre en honneur. Si l'on veut former des architectes, des peintres, des statuaires et des graveurs de la première classe, il faut qu'on remue à la fois les deux ressorts qui portent ces hommes à se surpasser : l'honneur et l'intérêt. »

En vertu de ces considérations, le Conseil privé engagea le ministre à adopter le projet d'émancipation tel qu'il avait été présenté par Lens :

Pour exclure de cette faveur ceux que leurs talents rendaient indignes de cette distinction, on pourrait requérir qu'ils soient avant tout agrégés à l'Académie d'Anvers, ensuite d'une résolution des deux tiers des professeurs régents qui devraient faire leur jugement d'après un ouvrage de l'invention du peintre, ou sculpteur, du graveur ou de l'architecte qui se présenterait.

« Nous ne parlons point », ajoutait-il, « de l'Académie nouvellement rétablie à Bruxelles et qui jusqu'ici n'a point de consistance solide, et qu'on peut dire encore dans cet état de faiblesse qui est propre à tout établissement naissant. »

C'était évidemment un triomphe pour Lens et, le 20 mars 1773, Marie-Thérèse proclamait l'*émancipation des beaux-arts*.

Décret de Marie-Thérèse (20 mars 1773). — « Nous n'avons pu voir qu'avec surprise », dit l'impératrice, « que les arts libéraux, qui font tant d'honneur aux pays où ils fleurissent, se trouvent confondus dans quelques villes de notre province de Brabant avec les arts mécaniques et qu'on y oblige en partie les artistes à se faire membre de métiers et de corps composés d'ouvriers et d'artisans... »

Le décret déclare « que la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture ne dérogent point à la noblesse, que tout le monde peut exercer librement ces arts et vendre ses ouvrages sans être sujet à se faire inscrire dans les métiers, corps ni compagnies quelconques, pourvu que l'artiste se borne à l'exercice de son art sans se mêler d'ouvrages mécaniques ou de débits réservés aux métiers ».

Ce décret, d'abord applicable au Brabant seulement, ne tarda pas à être étendu à la Belgique entière. Le 16 novembre 1773, l'art fut affranchi dans nos provinces de la tutelle des métiers.

. . . . . .

Depuis plus d'un siècle, la France, par Louis XIV, avait vu proclamer

pareille liberté et, chose curieuse, en faveur des graveurs, dont les plus notoires étaient flamands.

En 1774, pour l'arrivée de l'archiduc Maximilien à Anvers, il y eut à la Bourse une exposition des œuvres des professeurs de l'Académie et des principaux artistes d'Anvers. Les principaux parmi eux furent Henri de Cort et André Lens.

Les gouverneurs généraux Marie-Christine, la sœur de l'empereur, et son époux Albert de Saxe-Teschen, vinrent visiter l'Académie en 1781 et assister à la distribution des prix.

En 1781, Lens, après vingt-cinq années de fonctions, abandonnait la place.

J'ai pensé qu'il méritait un souvenir, et même un souvenir reconnaissant, car, après tout, il fut le promoteur de l'affranchissement des arts à Anvers de la tutelle des métiers.

J'ajoute que, quand se célébrera ici quelque anniversaire important de l'Académie, rien ne serait plus opportun que d'y associer le nom de Marie-Thérèse et de Charles de Lorraine.

L'influence de Lens fut fort grande sur notre art national et c'est de ses élèves que sont sortis quantité de peintres qui ont honoré notre pays.

L'Académie d'Anvers traversa de fort mauvais jours pendant la période de la Révolution française. Cependant il faut constater qu'Anvers ne cessa pas de compter des artistes qui se préoccupèrent de l'enseignement des arts et dont le nom mérite d'être prononcé avec reconnaissance : Guillaume Herreyns et Balthazar-Paul Ommeganck. Herreyns qui, plus tard, fut appelé à la direction de l'Académie d'Anvers, après avoir été, en 1771, le fondateur de celle de Malines, devenue sous sa direction un établissement que Charles de Lorraine honora de son patronage, et décora du titre d'Académie royale des beaux-arts.

Vous n'ignorez pas que la France, parmi sa conquête des armées républicaines, plaça l'enlèvement des trésors artistiques des pays soumis à sa loi.

On vit alors les galeries du Louvre décorées des pages fameuses de l'Italie et de la Flandre : la *Transfiguration* de Raphaël faire face à la *Descente de Croix* de Rubens.

Ce qu'il resta à la Belgique d'œuvres d'art, après le dépouillement de nos monuments, servit de point de départ presque partout à former les Musées locaux. Et c'est ainsi qu'à Anvers le Musée et l'Académie furent installés dans l'ancien couvent des Récollets. En 1841 ont été élevés les Galeries de la rue de Vénus et le précédent Musée de peinture.

Après 1815, la Belgique rentra en possession des œuvres d'art ayant figuré au Louvre.

A Anvers, leur retour fut l'occasion d'une fête mémorable parmi les élèves de l'Académie. Des chars furent décorés d'après leurs dessins et pavoisés. Ils étaient ornés de figures allégoriques et de drapeaux, et sur chacun d'eux on

lisait le nom des œuvres qu'ils contenaient. Le tout fut solennellement conduit à l'Académie sous l'escorte des élèves et précédé du gouverneur baron de Keverberg dans son carrosse.

Le baron, dans son discours, fit ressortir l'importance de l'événement et proclama que pour le commémorer, l'élève de Braekeleer, Ferdinand, serait envoyé à Rome pour quatre ans aux frais de l'État. La chose ne se réalisa pas cependant et de Braekeleer alla en Italie seulement en 1819 comme lauréat du concours de Rome.

A l'époque dont il s'agit, l'Académie avait pour directeur Herreyns et pour professeur le peintre Math. Van Brée.

Van Brée avait fait une partie de ses études à Paris sous Vincent. Il y avait été nommé peintre de l'impératrice Joséphine, ce qui ne l'empêcha pas d'être un faible représentant, profondément déchu de l'école flamande.

Cependant l'Académie d'Anvers lui dut un degré de splendeur tout à fait remarquable. Devenu directeur de l'Académie à la mort de Herreyns, arrivée en 1827, il donna à son enseignement un relief, une autorité qui fit affluer de partout les jeunes gens aspirant se signaler dans l'art.

L'Académie d'Anvers détenait d'ailleurs le seul cours de peinture organisé aux frais de l'État. Bruxelles n'eut une école de peinture qu'en 1849.

C'était donc chez elle que se préparèrent à leur rôle ultérieur les élèves. Elle compta parmi ses élèves les plus marquants Antoine Wiertz. Il avait gardé d'elle un souvenir ému :

« C'était une chose admirable que l'Académie d'Anvers en 1822 », écrit-il, « quand le bon vieux coloriste Herreyns en était le directeur et que Van Brée, alors plein de vigueur et de santé, en était l'âme tout entière. » Si l'ancienne école flamande tient une des plus belles palmes de la peinture, elle peut aussi se vanter d'avoir eu, à notre époque, la première Académie du monde. Ceux qui l'ont vue alors, qui y ont puisé, comme dans une mer profonde, toutes les richesses de leur palette, doivent en avoir eu un souvenir de reconnaissance et d'admiration; il ne faut jamais oublier une bonne mère. »

Par cette citation, je crois pouvoir clore ce petit aperçu. Les lignes qui la composent sont lointaines. Je serais charmé de croire qu'elles n'ont pas perdu toute actualité.

Si nous pouvions passer en revue ce que fut l'Académie d'Anvers depuis l'époque où elles furent écrites, nous aurions certes à enregistrer maints triomphes à porter à son actif comme, je l'espère, l'avenir nous en réserve beaucoup.

Une chose dont je puis répondre et chaque jour le prouve, l'Académie a eu l'honneur d'être la nourricière de talents nombreux qui font l'honneur de la Belgique et ont porté loin son renom.

Notes trouvées dans les papiers de M. Hymans.

ORDONNANCE DE MARIE-THÉRÈSE POUR AFFRANCHIR LES ARTS (1773).

Décadence où étaient tombés les arts [1]. — Au cours d'une étude récente, je fus amené à jeter un coup d'œil sur cette période des moins florissantes de notre passé artistique : le XVIIIe siècle.

Il ne s'agit point de refaire le récit de ces années funestes, où le patrimoine accumulé de plusieurs générations d'artistes devint la proie du conquérant.

Qu'à de certains égards les revers n'aient pas été sans concourir au réveil du sentiment des arts dans nos provinces, je le crois. Dans la vie des peuples comme les individus, nous voyons souvent les revers stimuler l'action de ceux qui, dans le souvenir des malheurs du passé, puisent un encouragement à l'effort en vue de préparer l'avenir. La Belgique connut des hommes d'initiative, auxquels la postérité n'a peut-être pas rendu toute justice. Une étude intéressante serait celle qui consisterait à pénétrer un peu dans l'intimité de l'époque dont il s'agit. Elle ferait probablement revivre plus d'une figure digne d'être mieux connue. Vous vous rappelez nécessairement le travail consacré au marquis d'Herbouville, par notre dévoué secrétaire, M. Fernand Donnet.

Le moment que je veux considérer est quelque peu antérieur. Nous sommes à la veille de l'ordonnance de Marie-Thérèse, affranchissant les arts de la juridiction des corps de métiers. La mesure était, comme on dit, dans le vent depuis plusieurs années déjà. On avait vu, à Bruges, dès l'année 1717, les peintres, ayant à leur tête Jean-Baptiste Herregouts et, forts de l'appui d'un groupe de protecteurs des arts, dont faisait partie le prélat de l'abbaye de l'Eeckhoute et quantité de notables, réclamer leur affranchissement total des métiers avec lesquels, jusqu'alors, ils s'étaient confondus. Leur requête affirmait que « l'abaissement de l'art à Bruges est en grande partie déterminé par l'obligation où se voit l'homme désireux de se vouer à la peinture, de se soumettre au règlement des corps de métiers. Les fils de bonnes familles et d'autres personnes notables, ayant une prédilection pour l'art, se voient par là détournés d'une carrière où peut-être les attendait le renom ».

Les artistes brugeois firent si éloquemment valoir leurs titres, qu'ils eurent gain de cause, furent admis à recevoir librement des élèves, à s'associer comme bon leur semblerait, en un mot à ne relever que de leur propre initiative.

A Gand, en 1734, les peintres de façades demandèrent et obtinrent leur séparation des peintres-artistes, qui ne leur prêtaient aucune aide et les écrasaient de leur dédain *(den baes spelen)*.

Pour l'ensemble des villes, la promulgation du décret de Marie-Thérèse se

---

[1] Extrait du *Bulletin de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*. Anvers, 1906.

fit attendre plus d'un demi-siècle encore. Charles de Lorraine, qui en fut le promoteur, eut à faire preuve d'une véritable énergie pour atteindre le but qu'il visait.

On peut lire au tome III de nos *Annales*, les pièces de ce qu'on serait tenté, jusqu'à un certain point, de nommer le procès. Elles furent réunies, il y a une quarantaine d'années, par un de nos confrères les plus méritants, M. Louis Galesloot.

La campagne débuta en 1769, provoquée, en partie du moins, par les vexations dont avait été l'objet de la part des doreurs affiliés à la Gilde de Saint-Luc, le père du peintre Lens, peintre également, surtout de fleurs, et qui avait inventé un système de dorure destiné à la décoration des carrosses. Il fallut l'autorité même de Charles de Lorraine pour soustraire le praticien à l'action de ses adversaires ou, plus justement, de ses ennemis. Cela fit couler des flots d'encre. « Et voilà, comme dit Lafontaine, la guerre allumée. »

Je n'en rappellerai pas les épisodes. Deux points sont surtout à relever : la lettre du prince Charles de Lorraine aux États de Brabant et la vigoureuse opposition qu'elle rencontra chez les intéressés, les artistes d'Anvers et de Bruxelles. Vous connaissez, sans nul doute, la missive de Charles de Lorraine. En voici les passages essentiels :

« Très chers et bien amés, la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture, ces arts intéressants dont personne n'ignore les avantages réels pour les pays où ils fleurissent, étant considérablement déchus dans ces provinces, nous avons cru que c'était un objet digne de nos attentions que de tâcher de les y faire revivre. A cet effet, nous avons pris, sous notre protection particulière les Académies de ces pays, et nous avons porté tous nos soins à les relever par des arrangements propres à faire revivre l'émulation parmi les élèves, à leur former le goût et à les porter, par degrés, à ce haut point de perfection où, autrefois, on vit atteindre tant de fameux maîtres, qui sont sortis de l'école flamande.

» Nous voyons avec satisfaction que nos soins ne sont pas infructueux et que déjà l'Académie d'Anvers commence à sortir de cet état d'engourdissement dans lequel elle avait langui pendant tant d'années; mais persuadé, comme nous le sommes, que, pour faire fleurir les arts libéraux, on les doit mettre en honneur, nous n'avons pu voir qu'avec surprise que, dans quelques villes, on les confond avec les arts mécaniques, en forçant les peintres, les sculpteurs, les graveurs et les architectes de se faire inscrire dans les corps de métiers, composés au reste d'artisans et d'ouvriers tels que ceux qui posent simplement les couleurs, nommés vulgairement *barbouilleurs*, les tailleurs de pierres et les maçons..., etc. Voulant faire cesser cet abus, nous vous faisons la présente pour vous dire que c'est notre intention que vous nous suggériez les moyens les plus propres à y parvenir, et nommément s'il ne conviendrait pas de déclarer que l'architecture, la peinture, la gravure et la sculpture, étant des arts libéraux, peuvent être exercées librement par tout le monde, sans être sujet à des corps de métiers quelconques », etc.

Charles de Lorraine avait compté sans l'amour-propre de ceux que froissait sa manière de juger la situation. Les réponses qu'il reçut ne furent pas sans acrimonie. On lui fit comprendre que si l'art dans nos provinces avait perdu de sa prospérité, non de sa splendeur, cela tenait à des causes bien différentes de celles qu'il soupçonnait; qu'en réalité tout était au mieux, qu'enfin la séparation serait la ruine fatale de l'art.

« On aurait eu tort de s'attendre à une autre réponse de leur part, dit le Conseil privé, dans son avis du 16 novembre 1772. Ces corps sont composés de bourgeois et d'autres. Les bourgeois qui en sont membres, sont des artisans, protecteurs déclarés des métiers et l'influence de ces corps dans les affaires où il s'agit du service de Sa Majesté, fait que la partie de ces magistrats qui n'est pas composée de bourgeois, les ménage et a des condescendances pour eux, circonstance qui fait que, lorsque dans un objet de délibération le bien public se trouve opposé aux intérêts de quelque métier, ceux qui ne le décident que d'après ce qu'exige le bien général, sont toujours survotés par le plus grand nombre. »

Un important et tout récent ouvrage de notre confrère, M. Victor Van der Haeghen, sur la corporation artistique de Gand, nous montre l'esprit étroit et tracassier dans lequel étaient appliqués aux artistes les règlements des métiers avec lesquels ils étaient confondus. Plus d'un des collèges consultés par Charles de Lorraine le constatait. Le procureur général de Tournai, de Bettignies, dans un langage élevé, montrait le côté avilissant pour les artistes d'avoir à se plier à des règlements faits pour les plombiers, les étainiers, les vitriers et les blanchisseurs.

A ses yeux, ils y perdaient de cette vivacité d'imagination et le goût du beau qui devait leur inspirer l'art libéral qu'ils vénéraient et les distinctions qui y sont attachées.

« Aussi », ajoute-t-il, « j'ai vu avec surprise, il y a quelques années, le corps des peintres de cette ville attraire un particulier à la Chambre des arts et métiers, pour avoir fait composer à son usage des tableaux dans d'autres villes et les avoir introduits à Tournay, au préjudice de leurs prétendus droits exclusifs, multiplier les frais et l'obliger à composer avec eux.

» Peut-on rien voir de plus absurde et de plus contraire à la liberté naturelle, surtout pour des objets de luxe et de goût, tels que sont les tableaux!

» Les sculpteurs sont, de leur côté, confondus avec les tailleurs de pierres et les paveurs en grès et sont, de même, asservis à des règlements anciens qui en gênent et arrêtent les progrès. »

Le décret impérial de 1773 mit fin à toute controverse. Non seulement il affranchissait les artistes, mais, chose notable, sous un régime qui ne badinait pas avec les privilèges afférents aux titres nobiliaires, il proclamait que l'exercice d'une branche de l'art cesserait, dans toute l'étendue des provinces des Pays-Bas régis par S. M. Apostolique, de porter atteinte à la noblesse de race.

Quel fut l'effet immédiat de cette importante mesure? Rien ne nous le

révèle. On ne devait d'ailleurs point s'attendre à un essor bien puissant de l'art durant les premières années qui suivirent la promulgation du décret. De graves événements n'allaient pas tarder à en contrarier momentanément l'action. Depuis plus d'un siècle, l'art dans nos provinces languissait positivement. Quantité de nos meilleurs artistes : peintres, sculpteurs, graveurs avaient pris le chemin de l'étranger : de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre, cherchant sous d'autres cieux un emploi de leurs talents que ne leur fournissait plus guère le pays natal. S'il appartenait à l'avenir de voir notre école retrouver son prestige d'antan, nul doute que la publication du décret impérial ne fut de nature à stimuler ceux que la vocation entraînait à se signaler dans une des branches de l'art, appelées à bénéficier de ses dispositions, ou qui, tout au moins, s'y croyaient appelés. Que se sentant libre de suivre sa fantaisie, plus d'un esprit médiocre, jaloux des lauriers artistiques, se soit écrié avec le Corrège : *Anch'io son' pittore!* c'est infiniment probable. Tout le monde pouvant entrer dans la carrière, tout le monde aussi pouvait se croire apte à y briller. C'était dans l'ordre.

On ne s'étonne donc pas trop de voir un éditeur entreprenant mettre à la disposition des aspirants artistes un manuel assez curieux dont je me permets de vous entretenir un moment.

Publié à Gand, en 1777, sans nom d'auteur et sous le titre de *Nieuwen Verlichter der Konstschilders, Vernissers en Marmelaars en alle andere liefhebbers dezer lofbare kunsten,* il vise à enseigner à quiconque veut être peintre, le moyen de le devenir à peu de frais.

Il suffira de se pénétrer de l'esprit du livre pour triompher sans efforts des problèmes les plus arides de la pratique. Tout y est exposé, mille secrets y sont dévoilés et des formules spéciales s'adaptent à tous les genres, à tous les sujets, voire à toutes les préférences. Son champ d'exploration est sans limites et, à peine le croirait-on, toute chose que peut vouloir traduire l'artiste a été prévue, avec la façon de s'y prendre selon le procédé choisi. L'homme, les animaux domestiques et sauvages, les plantes, le ciel et la mer, les fabriques les plus diverses ont leur recette appropriée.

Chose importante : la formation de l'amateur n'est pas négligée. On lui enseigne la manière de distinguer une bonne production d'une mauvaise, un original d'une copie, sans parler de quantité de préceptes utiles à qui songe à devenir artiste. Vous ne l'ignorez pas, on fut assez friand de ce genre de traités dont les ouvrages de Du Fresnoy, de Roger de Piles et surtout de Gérard de Lairesse sont des types assez notoires. Leur succès dut être considérable et l'on peut croire que l'œuvre gantoise ne fut pas accueillie sans faveur, car elle eut pour le moins une deuxième édition. Sans valeur au point de vue didactique, elle offre néanmoins un genre d'intérêt qui veut qu'on la retienne : sa portée historique. Une partie considérable du second volume est consacrée à la biographie des artistes nés dans nos provinces, notices peu sûres où il s'agit d'un passé lointain, en revanche assez complètes, quand l'auteur parle de maîtres ayant vécu à une époque rapprochée de la sienne.

Surtout dignes d'être parcourues sont quelques pages placées en appendice au tome Ier, où d'ailleurs elles manquent parfois, car elles ont une pagination distincte. Par cette annexe, nous obtenons le tableau de la situation des principales villes brabançonnes et flamandes, au point de vue de leur vitalité artistique au moment où écrivait l'auteur.

Alors qu'on se montrait soucieux de relever le prestige de l'art dans nos provinces, il vaut la peine d'être en mesure de s'éclairer sur les hommes qui, voués à sa culture ou par leur appui moral, pouvaient contribuer à la réalisation de ce but ou encore, par une intervention pécuniaire même, aider à sa prospérité.

L'exposé dont je parle n'est donc pas sans quelque valeur. Les lieux passés en revue sont Anvers, Bruges (où les professeurs de l'Académie venaient d'être élus par tous leurs confrères, le 22 mars 1775); Gand, dont l'Académie, fondée en 1751, avait récemment obtenu la protection de Charles de Lorraine; Courtrai, pourvue, en 1760, d'une académie honorée du titre de Royale en 1776; Bruxelles, érigée en 1767; Malines, fondée en 1773 seulement, par François Herreyns; Audenarde, également de 1773 et reconnue en 1776.

A Anvers, l'Académie avait pour hoofdman, Messire Jacques-Joseph de Pret, ancien échevin, et comme premier directeur, l'échevin effectif M. Jacques della Faille. Il y avait six directeurs : MM. Joseph-Martin Geraerts, qualifié peintre d'histoire et de bas-reliefs, ce qui veut dire de grisailles, le plus haut rang; Alexandre-François Schobbens, sculpteur; André-Corneille Lens, peintre de Son Altesse Royale, résidant place de Meir, — car nous avons l'adresse de chacun; — Jean-Joseph Vander Jeught, peintre d'histoire; Guillaume Van den Kieboom, sculpteur; enfin François-Jacques Pauwels, peintre d'histoire. Le secrétaire de ce conseil était M. Jacques Vander Sande.

Pour la division moyenne ou de l'antique, il y avait quatre directeurs adjoints : André Bernard de Quertenmont, peintre d'histoire, marché aux Souliers, — un excellent dessinateur, par parenthèse, — Jean-Antoine Vasseur, Conrad-Joseph Depues, sculpteur, et Joseph-François, peintre, peut-être bien Pierre-Joseph Célestin, élève de Lens, le futur maître de Navez, de Madou, de Decaisne et d'autres artistes connus.

Pour la géométrie, probablement pour l'architecture aussi, fonctionnait Égide Van Goubergen, architecte, maître menuisier et charpentier, ayant pour adjoint Pierre Verhoeven, maître plafonneur. Nous apprenons encore que deux modèles vivants étaient à la disposition des professeurs et, qu'enfin, le concierge et appariteur (Knaepe) s'appelait Jacques Janssens.

Les peintres d'histoire foisonnaient à Anvers. Outre les sommités professant à l'Académie, on en comptait treize, parmi lesquels je relève les noms de MM. Morrens, Stallenberg, Scholiers, Van Gemmert, Vervoort et Van Bael, sur les œuvres desquels l'histoire, malheureusement, est muette.

A remarquer que Lens n'est pas compris dans la liste des peintres d'histoire. Il figure parmi les portraitistes et peintres de bas-reliefs — genre où d'ailleurs il excella — avec deux De Lin, Vander Jeught et Merckx.

Les paysagistes, au nombre de treize, comptent dans leurs rangs Ommeganck, Denis, Regemortel et Antonissen, noms estimés, avec MM. Tuylen, Kennis, Collens et Cortens et d'autres également obscurs.

Parmi les peintres de fleurs et d'ornements, au nombre de quinze, nous relevons un Van Brée.

Tous les genres réunis, Anvers possédait soixante-cinq peintres. Les Malinois, un peu portés à l'exagération sans doute, en accusaient deux cents, chiffre rond; ils omettaient de les désigner nominativement.

La sculpture, à Anvers, était représentée par vingt-sept artistes, pour la plupart oubliés. Dans tous les cas, les noms de Biddelaer, de Van der Neel, de Van Legreyn, de Roef, de Daen, de Delvoé, de Brits, n'ont guère de retentissement. Il y avait probablement dans le nombre des ornemanistes.

Un relevé intéressant est celui des amateurs. Anvers en possédait jusque vingt-quatre, dont quelques-uns, tels le chanoine de Knyff, MM. Van Havre, Bosschaerts et Van Lancker ont laissé des cabinets de tableaux notoires.

Ce que pouvaient offrir à l'admiration des curieux M. De Duieen, « maître d'escrime de la ville », longue rue Neuve, et la plupart des autres, nous ne pouvons que le présumer.

Chose piquante, au chapitre des marchands d'œuvres d'art, dix-sept noms, déjà portés sur la liste des amateurs, se représentent; d'où la conclusion naturelle qu'ils achetaient dans un but de spéculation. Notre maître d'escrime, lui-même, fait à l'occasion le commerce des œuvres d'art.

Je conclus. La plupart des noms recueillis suffisent, par leur insignifiance, à dire le vide de la période. Il manquait aux artistes un stimulant, car il leur manquait surtout un public. J'ajoute qu'à part un petit nombre, ils vivaient de traditions mortes, sans songer même à s'en affranchir, et ce n'est pas la moindre cause de surprise de constater qu'il se trouvât encore des artistes dans un milieu qu'il est bien permis de représenter comme profondément ingrat. On ne connut de situation analogue dans aucun autre pays, car nulle part ailleurs les sources de la prospérité n'avaient été aussi profondément atteintes.

Charles de Lorraine avait fait, en somme, œuvre de législateur prévoyant, et si mal comprises que furent à l'origine ses intentions, si peu secondés que furent ses efforts, il préparait aux provinces que le hasard, peut-on dire, avait placées sous son gouvernement, un avenir artistique dont, sans doute, tout au moins, il aplanit les voies.

CENTENAIRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE [1].

L'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts va célébrer le *Centième anniversaire* de sa fondation. La savante assemblée fut constituée en 1772. C'était sous le règne de Marie-Thérèse. Un fait digne de remarque en ce qui concerne notre pays, c'est que, tout en demeurant pendant des siècles sous la domination étrangère, relevant d'un pouvoir dont le siège fut presque toujours à l'étranger, il n'a jamais tenu une place effacée dans aucun des travaux de l'intelligence. Non seulement nos compatriotes ont tenu à l'étranger un rang distingué dans les arts, les lettres, les sciences physiques et mathématiques, mais ils conservaient à la patrie elle-même un relief que politiquement elle ne devait plus avoir.

Dès l'année 1769, il s'était constitué à Bruxelles une société littéraire sous les auspices du comte de Cobenzl. Elle eut sa première séance le 5 mai de la même année, mais, malgré le haut patronage du ministre, elle ne réussit pas à se constituer sérieusement, soit que la ligne des travaux n'eût pas été nettement déterminée, soit pour toute autre cause.

Le 16 décembre 1772, l'impératrice Marie-Thérèse rendit un décret constitutif de l'Académie impériale et royale des sciences et belles-lettres. Le décret donnait pour local à l'Académie la salle de la Bibliothèque royale qui venait d'être ouverte dans un local dépendant de l'ancienne Cour, rue d'Isabelle. Pour prouver toute l'importance que la souveraine attachait à l'institution nouvelle, il importe de citer ce passage de son décret : « Finalement, et pour donner une marque ultérieure de l'estime particulière que nous accordons aux talents utiles et à ceux qui savent les cultiver avec succès, nous déclarons que la qualité d'académicien communiquera à tous ceux qui en seront décorés et qui ne seraient pas déjà anoblis ou de naissance noble les distinctions et prérogatives attachées à l'état de noblesse personnelle, et ce en vertu de l'acte de leur admission en cette compagnie. »

Présidée par le chancelier de Crumpipen, l'Académie comptait alors quarante-sept membres, tant régnicoles qu'étrangers. Au nombre des titulaires nous voyons l'abbé Paquot, Desroches, le grammairien, l'abbé Mann, de la Lande, le marquis de Chasteler, etc. La première séance eut lieu le 13 avril 1773. Pendant toute la période qui s'écoula depuis la fondation jusqu'à la Révolution française, l'Académie continua ses travaux sans accidents. Elle publia cinq volumes de mémoires sur les sciences et les lettres, et provoqua la création d'un très grand nombre d'ouvrages sérieux, presque les seuls, pourrions-nous dire, qui furent livrés à l'impression à cette époque. Dès 1769 à 1795, plus de soixante mémoires furent couronnés.

---

(1) *L'Écho du Parlement*, 26 mai 1873.

Certaines questions qui, dès lors, étaient traitées, font encore aujourd'hui l'objet des études des savants. Ainsi le marquis de Chasteler eut, en 1778, un mémoire couronné sur les principales émigrations ou expéditions des Belges aux pays lointains. D'autres questions ont naturellement perdu une grande partie de leur intérêt. Il y a, par exemple, cette question : « L'emploi des bœufs dans nos provinces, tant pour l'agriculture que pour le transport des marchandises sur les canaux, etc., ne serait-il pas préférable, tout considéré, à celui des chevaux, dont on se sert généralement? » Nous avouons n'avoir pas recherché la réponse que fit à la question le R. P. Norton, professeur de théologie, recteur du collège des Dominicains anglais à Louvain. En 1787, M. J.-B. Prévinaire, de Bruxelles, publiait un mémoire sur les enterrements précipités.

Bref, on travaillait. Vint la domination française. C'est de toutes les dominations qui se sont succédé en Belgique celle qui nous anéantit le plus. Dépouillés une première fois de nos monuments artistiques par l'Autriche, la France nous enleva ce qui restait, et elle le put d'autant plus facilement que, sans parler des démolitions, nombre d'églises furent fermées au culte. Nos tableaux, nos statues, nos manuscrits précieux, tout s'en alla à Paris; nous commencions à devenir « Belges comme des oies »; les lettres et les arts pouvaient sommeiller, comme nos villes où l'herbe croissait dans les rues. Et lorsque, plus tard, à l'aide du trop-plein des œuvres provenant des conquêtes de la République, on songea à constituer à Bruxelles un musée, la direction dut aller implorer à Paris la restitution d'au moins une œuvre flamande de quelque valeur, car il y avait chez nous de jeunes artistes qui ne savaient pas ce que c'était qu'un Rubens ou un Van Dyck! Il ne fallait plus songer à travailler pour le pays lui-même; aussi l'Académie resta-t-elle dispersée jusqu'à la constitution du royaume des Pays-Bas.

L'Académie avait tenu sa dernière séance le 21 mai 1794; elle ne fut plus réunie que le 18 novembre 1815. Il ne restait que huit de ses anciens titulaires. L'arrêté de réorganisation est du 7 mars 1816. Quelques semaines plus tard, le roi Guillaume adjoignait aux anciens membres, trente-quatre membres nouveaux, parmi lesquels le conseiller Raepsaet, le baron de Villenfagne, Ch. Van Hultem, Van Lennep, Dewez, le professeur Kemper et M. d'Omalius-d'Halloy, le doyen actuel de l'Académie et le seul de ses membres dont la nomination remonte à l'époque de la reconstitution.

Après M. d'Omalius, c'est M. Quetelet, secrétaire perpétuel, qui est le plus ancien membre. Sa nomination date du 1er février 1820. Il compte donc plus d'un demi-siècle de présence sur la liste des titulaires.

M. Quetelet est aussi membre de la Classe des beaux-arts de l'Académie. Il y est entré par l'arrêté organisateur du 1er décembre 1815, en compagnie de MM. Alvin et Van Hasselt, pour constituer dans la Classe des beaux-arts la section des sciences et des lettres dans leurs rapports avec les beaux-arts.

Pour poursuivre les faits dans leur ordre chronologique, il importe de dire l'influence que notre Révolution exerça nécessairement sur l'Académie.

Composée comme elle l'était sous le Gouvernement hollandais, elle avait en Hollande la moitié de ses membres. Cet ordre de choses devait nécessairement être modifié. Aussi M. B. Dumortier, lorsqu'il déposa, dans la séance du 3 octobre 1833 de la Chambre des Représentants, un projet de reconstitution, y inscrivit-il comme condition essentielle que tous les membres titulaires fussent Belges, en proposant, en outre, de donner à l'Académie la dénomination de « belge ». Pour ne pas exclure les titulaires domiciliés à l'étranger, on leur laissait la qualité d'associés ou d'honoraires. En même temps M. Dumortier faisait ressortir l'importance qu'il y avait à adjoindre à l'Académie une Classe des beaux-arts, comprenant les peintres, sculpteurs, graveurs, architectes et musiciens les plus en renom dans le pays, en leur adjoignant aussi une section de littérateurs et d'historiens qui se seraient occupés plus spécialement des beaux-arts.

Pour une foule de motifs le projet de reconstitution ne fut intégralement admis qu'à la fin de 1845. Il créa la section des beaux-arts, et l'Académie porta désormais le titre officiel d'Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. Les nouveaux titulaires artistes étaient MM. De Keyser, Gallait, Leys, Madou, Navez, Vander Haert, Verboeckhoven et Wappers, comme peintres; G. Geefs et E. Simonis, comme sculpteurs; Braemt, comme graveur; Roelandt et Suys, comme architectes. Les musiciens étaient MM. Ch. de Bériot, F. Fétis, C. Hanssens et Vieuxtemps.

De ces quatre ne survit que M. Vieuxtemps. Les littérateurs étaient MM. Alvin, Quetelet et Van Hasselt. Quoique du même âge que les musiciens, ils ont survécu. Les peintres, eux, ont été assez bien épargnés, Navez, Leys et Vander Haert ont seuls succombé, les deux derniers à la fleur de l'âge. Tous les architectes nommés par l'arrêté constitutif de 1845 sont morts déjà. Le plus ancien des titulaires actuels dans cette branche, M. Partoes, a été élu le 9 janvier 1846, avec les membres dont le choix était abandonné à la section elle-même aux termes de l'arrêté royal. M. G. Geefs est dans le même cas.

Pour finir cette courte étude, il nous reste à dire un mot de la constitution intérieure de l'Académie.

La Classe des sciences se compose de trente membres répartis par moitié dans la section des sciences mathématiques et physiques et par moitié dans la section des sciences naturelles. M. d'Omalius, M. Quetelet et M. Dumortier sont les plus anciens membres de cette Classe. Chacune des sections a des correspondants dont le nombre peut être de dix au plus. La section des sciences mathématiques et physiques a vingt-trois associés et celle des sciences naturelles en a un pareil nombre. Elie de Beaumont, Darwin, le professeur Owen et sir Charles Lyell sont les plus connus d'entre ces savants étrangers.

La Classe des lettres compte aussi trente membres, dix correspondants et cinquante associés. Parmi ceux-ci il faut citer comme les plus célèbres MM. Thiers, Guizot, Wolowski, Disraëli, Cantu, Doellinger. Enfin la Classe des beaux-arts qui a trente membres répartis dans les sections de

peinture, de sculpture, de gravure, d'architecture, de musique et de lettres dans leurs rapports avec les beaux-arts. Plus en tout dix correspondants. Parmi les cinquante associés elle compte : Landseer, Gérôme, Robert Fleury, Kaulbach, Messonnier, Donaldson, Viollet-le-Duc, Verdi, etc.

Les Classes ont respectivement pour directeurs : celle des sciences, M. d'Omalius-d'Halloy; celle des lettres, M. D. Dedecker; celle des beaux-arts, M. Ed. Fétis.

S'il en faut juger par l'âge actuel des académiciens, dans un demi-siècle il n'y aura plus aucun membre ayant participé à la fête jubilaire du 28 mai 1872.

ÉGLISE SAINT-JACQUES, A ANVERS.

Dans la chapelle de *Saint-Roch* sont plusieurs tableaux dont les sujets représentent la vie de *Saint Roch* peints par *Jean Hemmeling* dit-on.

Il y en a douze sur une architecture; au milieu d'une colonne se trouve la date de 1517 et sur le pied est comme gravé dans la pierre A L D C G.

Dans un des tableaux où le saint distribue des aumônes, une femme a son enfant qui repose sur sa tête, comme dans le tableau de *Charles le Bon*.

BAUGNIET (Charles). Le gracieux peintre dont la mort est venue si soudainement enlever à l'école belge un représentant des plus sympathiques, appartenait, moins par son âge que par la nature et la précocité de ses travaux, à une génération presque disparue.

Lui-même se plaisait à raconter que, plus d'une fois, il avait vu ses tableaux attribués à un second Baugniet, fils du dessinateur dont la réputation, déjà lointaine, avait conquis à ce fils non existant une première notoriété! (Baugniet n'a pas eu d'enfants.)

De fait, bien qu'il se fût, il y a de cela un demi-siècle, essayé une seule fois au maniement du pinceau, Baugniet le dessinateur ne trahissait avec Baugniet le peintre d'autre communauté d'origine que l'expérience d'une longue pratique mise tout entière au service du second par le premier.

L'étude de la forme, du geste, de l'expression, renouvelée avec celle du clair-obscur, en des milliers de portraits, comment douter de son importance pour aplanir la voie vers les succès picturaux? Baugniet, dont les études s'étaient faites chez Paelinck, datait comme artiste de 1833. Il avait alors 20 ans, et ses coups d'essai furent presque des coups de maître.

Sa galerie de portraits des membres de la Chambre des Représentants, commencée en 1835, dénote déjà une sûreté d'opération qu'il devait à peine surpasser par la suite.

Dès l'année 1840, en même temps que Wappers recevait le titre de peintre, Guillaume Geefs, celui de sculpteur du Roi, Baugniet se voyait honoré — à 26 ans — du titre de dessinateur du Roi, et les portraits qu'il fit de notre premier souverain sont encore les images les plus populaires du fondateur de la dynastie. Tirés d'ailleurs à un nombre immense d'exemplaires, ils servirent de types à des gravures exécutées notamment en Angleterre par des burins célèbres.

La Reine, nos princes, et ceux de la maison de Saxe, furent également retracés par le crayon de l'artiste. Le Roi actuel n'avait pas plus de 5 ans que, déjà, l'habile dessinateur donnait au pays l'image de l'héritier du trône.

Bien que par toute l'Europe la lithographie fût alors en pleine vogue, la réputation de Baugniet n'avait point tardé à se répandre au loin. Son recueil des *Portraits d'artistes contemporains* : peintres, sculpteurs, musiciens, commencé dès l'année 1836, et dont il avait réuni les éléments en France, en Belgique, en Hollande, suffit à expliquer le fait. En 1841 vint la suite, non moins appréciée, des *Musiciens belges*.

Si de quelque façon ces œuvres nous reportent vers l'époque romantique, c'est plus encore par les modèles que par le peintre. Baugniet fut toujours aux

antipodes de la fantaisie qui caractérise certaines planches, d'ailleurs charmantes, de l'école française d'alors et qui trouvent en Dévéria leur type le plus accompli. Habile à trouver l'attitude la mieux appropriée au rang et à la physionomie de son modèle, par instinct, autant que par éducation, il savait se renfermer dans les limites naturellement assignées à son œuvre par le respect de la vérité.

Nous nous trompons fort, ou ce fut une des causes principales du succès réservé à ses œuvres, lorsque, bientôt, il vint se produire sur un des plus vastes théâtres du monde et y jouer un rôle que la modération de ses goûts lui avait peut-être à peine fait entrevoir.

Précédé d'une haute notoriété et recommandé par le roi Léopold, il arrivait à Londres en 1843 et, presque d'emblée, s'y trouvait le portraitiste à la mode. Le prince Albert fut au nombre de ses premiers modèles et c'est en foule que se succédèrent chez lui les personnages marquants.

Grâce à la collection donnée jadis par le fécond dessinateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque royale, on peut reconstituer cette période exceptionnellement active et brillante de sa carrière. En thèse générale, il est permis de dire que toutes les notoriétés de la politique, de la religion, des sciences, des lettres posèrent devant Baugniet. Point d'artiste de passage, point de guerrier illustre, point de jouissance déchue, point de femme célèbre par sa beauté, ou aspirant à l'être, point de phénomène qui ne vint demander au crayon de l'artiste une part de notoriété.

Octave Delpierre, dans une lettre au *Messager des Sciences* de 1844, parle de la vogue de Baugniet et met sous les yeux du lecteur des vers d'Alfred Forrester, mieux connu sous le pseudonyme de Crowquill, où l'humoristique écrivain compare notre compatriote à Deucalion, donnant la vie aux pierres.

Les années s'écoulèrent ainsi, ajoutant au renom du dessinateur, dont les apparitions en Belgique et en France venaient, en quelque sorte, régulièrement grossir l'œuvre de portraits impatiemment attendus.

Ce fut pendant un de ses passages à Bruxelles, en 1856, que, presque par hasard, Baugniet donna naissance à son premier tableau. L'heure était peu propice à la lithographie. La photographie empiétait de plus en plus sur son domaine, et le public, dans ses illusions qu'il n'a point tout à fait abandonnées, allait jusqu'à croire que la forme de ressemblance qu'il pouvait attendre d'elle, constituait un progrès.

Elles sont fort curieuses à étudier, les dernières planches de Baugniet, considérées au point de vue de cette influence. Brillantes d'effet, comme toujours, elles trahissent, par des oppositions plus vives que de besoin et par l'accentuation du détail, une sorte d'ambition à lutter avec l'objectif.

Les premières peintures du maître avaient trouvé une faveur très suffisante pour l'encourager. Le prince de Galles fut au nombre de ses premiers patrons; bref, le crayon, abandonné un moment par fantaisie, le fut bientôt pour toujours.

Au surplus, comme le disait l'imprimeur de Londres dont l'artiste avait

quinze années durant alimenté les presses, ce ne fut point Baugniet qui abandonna la lithographie, mais la lithographie qui lui fut infidèle.

La peinture lui réservait d'amples compensations, d'autant plus qu'il sut, avec une rare entente, mesurer précisément son genre à l'étendue de ses moyens. Baugniet, en prenant le pinceau, n'eut garde de se faire portraitiste. Il entendait bien désormais laisser le champ libre à sa fantaisie, et le genre qu'il adopta pouvait suffir à prouver les ressources de son talent de même que l'accueil que l'on fit à ses peintures ne pouvait laisser aucun doute sur son aptitude à réaliser le programme qu'il s'était tracé. Devenu l'un des représentants notables du genre gracieux, revêtant en tout le nouvel homme, Baugniet s'en fut prendre résidence à Paris où il devait le mieux trouver à portée les élégances mondaines si largement réclamées par les sujets de son choix. Bien qu'il n'y ait pas moins de précision dans ses peintures que dans ses dessins, l'on en vient à se demander comment Baugniet, ayant toujours vu et compris les colorations, avait pu se résoudre pendant vingt années à en faire abstraction et s'il faut lui appliquer ce mot d'un peintre ancien, qu'il avait tout retenu pour le rendre au moment favorable.

Quoi qu'il en soit, bien qu'il ne prodiguât point ses œuvres et savait à merveille que, pour les faire durables, il fallait qu'elles fussent consciencieusement élaborées, Baugniet fut un peintre fécond et le nombre des toiles qu'il produisit pendant les trente années de sa vie doit être extrêmement considérable.

En 1870, pendant la guerre, il passa quelques mois en Belgique, et lorsqu'il reprit le chemin de la France, malgré le charme du séjour qu'il allait retrouver à Sèvres, ce ne fut pas sans un serrement de cœur qu'il s'éloigna du pays. D'année en année le souvenir des choses lointaines s'emparait plus puissamment de son être et lorsque, enfin, à peine remis d'une grave indisposition, il nous quitta pendant l'hiver de 1885, ce fut en disant « à bientôt ». Il comptait sur l'air natal pour achever sa guérison. Au printemps ses préparatifs étaient faits; le jour même du retour était fixé, mais si, comme l'espérait notre ami, sa dépouille repose en Belgique, il n'y revint point vivant. Le 5 juillet il s'éteignait à Sèvres, après quelques jours de souffrance.

Né en 1814, il venait d'accomplir sa soixante-douxième année.

L'absence n'avait, en aucune sorte, affaibli les liens affectueux qui unissaient le peintre à ses compatriotes. Le charme de son esprit, la bonté de son cœur, la variété de ses connaissances rendaient son commerce des plus agréables et l'on peut dire de lui, sans qu'aucune banalité s'attache à l'expression, qu'il ne comptait que des amis.

Envisagé comme dessinateur, sa place est des plus considérables, autant à cause du mérite de ses productions que par l'intérêt qui s'attache à des œuvres où revit tout une époque de l'histoire nationale. Comme peintre, enfin, Baugniet a dignement porté à l'étranger le nom belge. Très recherchées des marchands, ses toiles se sont rapidement répandues dans le monde entier et, il y a peu de mois encore, la maison Goupil confiait, pour les graver, deux tableaux de notre compatriote au célèbre graveur Varin. Au Salon

d'Anvers de 1885, l'un des premiers achats de la Commission fut le *Cendrillon* de Baugniet et il sera à peine besoin de rappeler qu'une œuvre considérable de l'artiste figure au Musée de l'État belge.

Journal des Beaux-Arts, 28e année, Bruxelles, 31 juillet 1886.

En 1596, **Raphaël COXCIE**, de Malines, et Gisbert van Veen reçoivent 332 livres « assovoir 254 livres 10 sols audict Raphaël Coxcie, si comme les 240 livres pour quatre pinctures qu'il avait faict à l'ordonnance de Sa Majesté (Philippe II), des représentations de la personne d'icelle, de feues ses bonnes compaignes dames Isabella et filles de France et d'Austrice, et sa fille dame Isabella-Claria-Eugenia, l'infante d'Espaigne; item 5 livres pour livrer les toiles des dicts painctures, et 4 livres 10 sols pour la casse de bois pour transporter icelles painctures et les restans 78 livres audict *Gisterct van Veen*, pour avoir pourtraict la personne de mondit Seigneur le Cardinal (l'archiduc Albert) en sa grandeur, compris 3 livres dicte monnoie pour la castode de fer blancq, avec le baston sur lequel ladicte paincture estoit enrollée et encloze en icelle custode, lesquelles painctures avoient esté envoyées en la ville de Namur à Messire Joost Henrich van Witzleben, visconte de Uppergeim, du Conseil du duc Frédéricq-Guillaume de Saxe, administrateur de l'Électorat, pour les y présenter de la part de Sa Majesté ».

Archives du Nord, B. 2758, t. V, p. 353 (2e col.) et 354 (1re col). — Alfred Finot, *Annales du Comité flamand de France*, t. XIX, 1891, pp. 203-204.

Deux ans plus tard les mêmes peintres obtiennent 142 livres pour peindre les reines Marie de Portugal et Marie Tudor, également pour Frédéric-Guillaume de Saxe.

Ibid., p. 204.

K. D. KAUNINCK (Chrétien DE CONINCK) [1]. — M. Hymans a signalé dernièrement dans la *Chronique des Arts*, numéro du 28 février 1903, une toile du Musée de Cologne représentant des *Chasseurs forçant un cerf*, signée K. D. Keuninck, cette signature a été lue sur un tableau de M. Brockhaus, à Leipzig; un autre tableau, *L'Ange et Tobie*, du Musée de Fribourg, la porte aussi; enfin un *Incendie de Troye*, que possède notre Musée de Courtrai, offre encore ce nom.

La découverte de ce nom a fait couler aussitôt pas mal d'encre.

---

[1] Voir DE KAUNINCK dans le volume III, p. 768.

K. D. Kauninck serait en réalité *Crestian* ou *Kristian de Coninck*, qui figure dans les *Liggeren* de la Gilde Saint-Luc avec cette mention : « Schilder van Cortryk »; le changement de C en K n'est pas rare.

Les Liggeren. — De même nous trouvons par exemple le nom du peintre anversois *de Coster* qui est souvent écrit dans les documents : *Ceuster*. On ne pourrait donc douter que *K. D. Keuninck* et *Kerstien (Chrétien) De Koninck* soient la même personne.

Chrétien de Koninck, natif de Courtrai, fut reçu franc-maître de la Gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1580, époque à laquelle travaille à Anvers le paysagiste Hans Bol, dont l'évidence paraît si évidente dans les petits paysages des Musées de Gand et de Cologne. Les *Liggeren* mentionnent notre Chrétien en 1585-1586, en 1589, en 1599 et en 1629-1630, et nous disent que sa femme mourut en 1632 ou 1633.

La galerie impériale de Vienne possède (n° 903) un assez grand paysage d'un faire plus large. On y remarque de fortes ressemblances avec les œuvres de Paul Bril et de Josse Momper d'Anvers. On ne saurait dire si ce tableau est du fils, qui s'y révélerait comme paysagiste de talent.

GUSTAVE GLUCK.

Chronique des Arts, 1903, p. 96.

SLODTZ (Antoine-Sébastien), sculpteur anversois, dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi, mourut au vieux Louvre, le mercredi 26 décembre 1754, à 8 heures du soir.

Le plus célèbre des Slodtz, René-Michel, à qui ses camarades donnèrent le nom de Michel-Ange. Il étudia sérieusement à Rome en 1747 et se prépara à venir lutter à Paris avec les hommes de talent qui n'y étaient pas rares. L'Académie des Arcades le reçut le 5 décembre 1743. Il avait 38 ans. Le roi de France lui donna (20 juillet 1755) une pension de 600 livres, portée à 800 le 25 août 1762. Le 31 décembre 1758, il eut le brevet de dessinateur de la Chambre et du Cabinet.

TABLE DES MATIÈRES

Abattucci (Pierre) 1
Abeloos (Victor). 1
Abry (Léon-Eugène-Auguste). . . 1
Achtschellinck (Lucas) 4
Achtschellinck (Pierre). 5
Acker (Ernest) 5
Acker (Florimond-Flori) 5
Adriaenssen (Alexandre) 6
Aertsen (Pierre) 7
Aertsz ou Aertszoon 7
Agneessens (Édouard) 7
Aguillon (Aiguillon). 8
Aken (Léon Van). 8
Albert (Charles) 8
Albracht (Wilhem) 9
Aldegrever (Henri) 9
Alsloot (Denis Van). 9
Alvin (Louis-Joseph) 10
Antonissen (Henricus) 11
Apshoven (Ferdinand Van) . . . 11
Apshoven (Thomas). 11
Apshoven (Ferdinand Van) . . . 12
Apshoven (Willem Van) 12
Arendonk (Johannes Van). . . . 13
Argonne (Simon-Pierre d'). . . . 13
Ariaens (Adriaenszone Lucas) . . 13
Art (Berthe) 14
Artan de Saint-Martin (Louis) . . 14
Arthois 15
Arstens (Isabella) 16
Artvelt (Andries Van) 16
Assche (Amélie Van) 17
Assche (Auguste Van) 17
Assche (Henri Van). 18
Aubert (David) 18
Audenaerd (Robert Van) 19
Autissier (Louis-Marie). 20
Autrique (Édouard). 20
Avont (Pierre Van) 21
Arenberg (Antoine d') 22

Backer (Franz de) 22
Baerdemaeker (Félix de) . . . 23
Bailliu (Barend de) 23
Bal (Gaspard Van) 23
Balen (Henri Van) 24
Balen (Gaspard Van) 25
Balen (Jean Van) 25
Balen (Pierre Van) 25
Balen (Henri Van) 26
Barbe (Jean-Baptiste) 26
Balthazar (Pierre) 27
Bargas (A.-F.) 27
Barre (Jean de la) 28
Bauduyn (Jean) 29
Baugniet (Charles) 29
Berchmans (Émile) 30
Berchem (Hennequin Van) . . . 30
Beckere (François de) 31
Becker (Charles). 31
Becker (Léon) 31
Bellis (Hubert) 31
Bernard (Adolphe) 31
Bernart (Pierquin) 32
Berré (Jean-Baptiste) 32
Berré (Florent) 32
Berselaire (Jean Van) 33
Berckmans (Ferdinand). 33
Bergh (Adrien Van den) 33
Bergh (Nicolas Van den) 33
Berghe (Auguste Van den) . . . 34
Berghe (Caroline Van den) . . . 34
Berghe (Charles-Auguste Van den) 34
Berghe (Ignace-Jos Van den) . . . 35
Berghe (Jean Van den) 35
Berghe (Jean Van den) 35

Berlant (Jacques) 35
Bernaerdt (Pierre-L.) 36
Bernaerts (Nicaise) 36
Bernaerts (Henri) 36
Bernaerts (Jean-Baptiste) 37
Bernaerts (Joseph-Hubert) . . . 37
Bernard (Paul) 38
Bernard (Louis-Paul) 38
Bert (Émile) 38
Bertels (Jean-Baptiste) 38
Berterham (Jean-Baptiste) . . . 38
Bertin (Jules). 38
Beschey (Balthazar). 39
Beschey (Jacques-Andries). . . . 39
Beselaer (Dominique Van). . . . 39
Beselaer (Jean Van). 40
Beuckelaer (Joachim) 40
Beuckelaer (Alipe Van) 41
Beuckelaer (Joachim) 41
Beveren (Charles Van) 41
Beveren (A.) 42
Beveren (Mathieu Van). 42
Beughem (Charles-Ferdinand-Joseph, vicomte de) 43
Beyaert (Henri) 43
Bie (Érasme De). 44
Bie (Adrien De) 44
Biefve (Jean-François-Edmond de) 45
Bigée (Charles) 46
Biessbroeck (Louis-Pierre Van) . . 47
Billoin (Charles). 47
Binche (Arnould de) 48
Biot (Charles-Jérôme) 48
Biot (Gustave-Joseph) 48
Birochon (Guillaume) 50
Bisbink (Bernard) 50
Bisschop (Dirk-Anthony) 50
Bles (Fleuri de) 51
Blieck (Maurice). 53
Blieck (Paul) 54
Block (Eugène-François De) . . 54
Blocq (Balthazar De) 54
Bloemen (Norbert van). 55
Blom (Jean) 55
Blommaerts (Henri) 55
Blomme (Henri). 56
Blomme (Léonard-Joseph) . . . 56
Blondeau (Jacques) 56
Blufus (Pierre) 57
Boba (Georges) 57
Boeckel (van). 57
Boeckel (Pierre Van) 57
Boeckel (Charles Van) 58
Boeckel (Pierre van) 58
Boeckel (Pierre Van), aussi Boucle . 58
Boeckstuyns (Gilles-François) . . 59
Boeckstuyns (Jean-François) . . . 59
Bocksent (Jean) 59
Bogaerde (Donatien Van den) . . . 59
Böhm (Auguste) 60
Böhm (François). 60
Boels (Eloi) 60
Boels (Gérard) 61
Boel (Jean) 61
Boel (Jean-Baptiste) 61
Boels (Pierre). 61
Boels (Simon) 61
Boels (François) 62
Boel (Pierre) 62
Boëns (Alexandre) 63
Boëns (Alexandre) 63
Boëns (Léopold). 63
Boyermans (Théodore) 63
Boks (Everard-Jean) 64
Bois (Dominique-François Du) . . 64
Bois (Jean Du) 64
Bois (Ambroise du), peut-être Boochaert 64
Bol (Hans-Jean) 65
Bol (Corneille) 66
Bollaert (Cornelius). 67
Bologne (Jean de) 67
Bols (Jacques) 67
Bols (Pierre) 68
Bomberghen (Guillaume Van) . . 68
Bonbarre (Georges). 68
Bonet (Jacques-Louis) 69
Bonnecroy (Jean-Baptiste). . . . 69
Bonnecroy (Philippe) 70
Boom (Karel). 70
Borcht (Gaspar Van den) 70
Borcht (Henri Van der) 71
Borcht (Henri Van der) 71
Borcht (Hendrick Van der) . . . 71
Borcht (Pierre Van der) 72
Borcht (Pierre Van der) 73
Bordiau (Gédéon) 73
Borrekens (Jean-Pierre-François) . 73
Borrekens (Jean-Baptiste) 73
Bosch (Édouard-Corneille Van den) 74
Bosmans (André) 74
Bosmans (Antoine) 74
Bosschaert (Jean-Baptiste) 74
Bossche (Van den) 75

Bossche (Simon Van den) 75
Bossche (Simon Van den) 75
Bossche (Balthazar) 75
Bossuet (François-Antoine) . . . 76
Boucquet (Victor) 77
Bouillon (Michel de) 77
Bouillon (Jean) 77
Bouillot (Émile). 78
Boulanger (François-Joseph-Louis) . 78
Boulanger (Jules-Joseph) 78
Boulenger (Hippolyte-Emmanuel) . 78
Bource (Henri-Jacques). 79
Bouré (Félix-Antoine) 80
Bouré (Paul-Joseph) 80
Bourla (Pierre-Bruno) 81
Bourlard (Antoine-Joseph) . . . 81
Bourson (Georges-Paul-Amédée). . 82
Bout (Pierre) 82
Bouts (Albert) 83
Bouts (Dierick) 83
Bouts (Thierry) 87
Bouts (Jean) 87
Bouvier (Arthur) 87
Bouvy 88
Bovie 89
Braekeleer (Norbert-Adrien De) . 89
Braekeleer (Ferdinand De). . . . 89
Braekeleer (Ferdinand-Jean-Henri De) 91
Braekeleer (Henri-Jean-Auguste De) 91
Braekeleer (Jacques de). 93
Braemt (Pierre) 93
Braey (Michel de) 94
Bredael (Guillaume Van) . . . 95
Bredael (Pierre Van) 95
Bredael (Jean-Pierre Van) 95
Bredael (Georges Van) 96
Bredael (Jean-Pierre Van) 96
Bredael (Joseph Van) 96
Bredael (Alexandre Van) 97
Bredael (Jean-François Van) . . 97
Brée (Mathieu-Ignace Van) . . . 98
Brée (Philippe-Jacques Van) . . . 99
Breydel (Charles) 100
Breydel (François) 100
Brueghel (Pierre) 101
Breughel (Jean) 103
Breughel (Ambroise) 104
Breughel (Abraham) 105
Breughel (Jean) 105
Breughel (Jean-Baptiste) 106
Breughel (Jean-Pierre). 106
Breughel (Pierre) 107
Breughel (Philippe). 107
Breughel (Jean-Baptiste) 107
Brices (Charles) 107
Brice (Ignace). 108
Bril (Mathieu) 108
Bril (Paul). 109
Broeck (Crispin Van den) 110
Broeck (Elias) 111
Broederlam (Melchior). 112
Broederlam (Ryck) 113
Broerman (Eugène) 113
Broers (Gaspard). 114
Broers (François). 114
Bron (Philibert-Joseph). 114
Bruck (Armand) 115
Brou (Charles de) 115
Bruck (Pierre-Armand De). . . . 115
Brulle (Albert De) 116
Bruls (Louis-Joseph) 116
Brussel (Paul-Théodore Van). . . 116
Brussel (Herman Van) 117
Bruycker (Jules De). 117
Bruycker (François-Antoine De). . 117
Bruyn (Abraham De) 118
Bruyn (Nicolas De) 119
Bruyn (Théodore De) 119
Bryun (Chrétien De) 120
Bruyns (Anna-Françoise de) . . . 120
Buken (Jan Van). 121
Burty (Philippe) 121
Buschmann (Gustave-François-Gustave). 121
Buschmann (Joseph-Ernest) . . . 121
Bussche (Joseph-Emmanuel Van den). 122
Buyster (Philippe De) 122
Buytenveels (Willem) 123

Cap (Constant-Aimé-Marie) . . . 123
Capronnier (François) 124
Capronnier (Jean-Baptiste) . . . 124
Carabin (Jacques-François) . . . 126
Cardon (Antoine-Alex.-Joseph) . . 126
Cardon (Antoine) 127
Carlier (Jean-Guillaume) 127
Carlier (Vincent-Léonard). . . . 128
Carlier (Modeste) 128
Carpay (Joseph) 129
Carpentero (Jean-Charles) . . . 129
Carpentero (Henri-Joseph). . . . 129
Carpentier (Évariste) 129
Carolus (Louis-Antoine) 130
Cattoir (Simon) 130

Caukercken (Corneille Van) . . . 130
Cause (Henri) 131
Cause (Lambert-Henri). 131
Causse (Erasmus). 132
Cautaerts (François). 132
Cavael (Jacob) 132
Célos (Julien). 133
Cels (Albert-F.) 133
Cels (Corneille) 133
Cels (Emmanuel-Antoine-Joseph) . 134
Cels (Jean-Michel) 134
Cériez (Théodore) 134
Chaineux (Désiré) 134
Charlerie (Hippolyte De la) . . . 135
Charles (Claire-Thérèse d'Ancré) . 135
Charlier (Guillaume) 135
Charette (Duval-François). . . . 136
Cierkens (Jean) 136
Claes (Constant-Guillaume) . . . 136
Claessens (Lambert-Antoine) . . 136
Clarys (Alexandre) 137
Claude (Dernat) 137
Clays (Paul-Jean) 137
Closson (Gilles-Joseph-François). . 138
Cluysenaar (Jean-Pierre) . . . 138
Cluysenaar (Alfred-Jean-André) . . 139
Cluysenaar (André). (Voir les plafonds de son père, exécutés par lui à l'Hôtel de ville de Saint-Gilles). 140
Cock (Hieronymus) 141
Cock (Matthias) 142
Coebergher (Venceslas). 142
Coelemans (Jacobus) 144
Coene (Henri De) 144
Coene (Constantin-Fidèle) 145
Coene (Jean-Henri De) 145
Collaert (Marie) 145
Collin (Richard) 146
Coget (Antoine) 147
Coomans (Pierre-Olivier-Joseph). . 147
Coosemans (Joseph-Théodore) . . 147
Corr (Fanny-Isabelle-Marie-Françoise). 148
Corr (Erin) 148
Crépin (Louis-Joseph-Désiré) . . 149

Huberti (Adrien). 153

Janssens (Jean-Marie) 154
Jolly (Henri-Jean-Baptiste) . . . 154
Jordaens (Jacques) 154

Langjan (Remi) 166
Lankrinck (Henri-Prosper) . . . 166
Lauwers (Balthazar). 168
Lauwers (Conrad) 169
Lauwers (Jean-Jacques). . . . 170
Lauwers (Nicolas) 171
Leemput (Remi Van) 172
Lefebvre (Valentin) 173
Legi (Jacques) 176
Lemens (Balthazar) 177
Lens (André-Corneille). 177
Lens (Corneille) 181
Lens (Jacques-Joseph) 181
Lentzen (Jean-François) 182
Le Pla (Jacques) 182
Le Roy (Étienne-Victor) 182
Le Roy (Joseph-Anne-Jules) . . . 184
Le Roy (Pierre) 184
Le Roy (Pierre-François) 185
Le Roy (Pierre-François-Charles) . 187
Le Roy (Pierre-Jean-Baptiste). . . 187
Lestens (Guillaume). 189
Leyssens (Jacques) 189
Lhérie (Ferdinand) 189
Liere (Josse Van). 190
Lisebetten (Pierre Van). 190
Lint (Henri Van). 191
Lint (Pierre Van) 191
Lion (Pierre-Joseph). 194
Lochem (Michel Van) 195
Lommelin (Adrien) 197
Londerseel (Assuérus Van) . . . 198
Londerseel (Jean ou Hans Van) . . 200
Loo (Jacques Van) 201
Looimans 202
Loon (Pierre Van) 202
Lonys (Jacques) 202
Loyer (Nicolas) 203
Luyck (François). 203

Madou (Jean-Baptiste) 205
Mahue (Corneille) 215
Mahue (Guillaume) 215
Malaine 216
Malaine (Joseph-Laurent) . . . 216
Maldeghem (Romain-Eugène Van) . 216
Mallery (Charles Van) 218
Mallery (Philippe De) 221
Malo (Vincent) 222
Mander (Charles Van) 223
Mander le jeune (Charles Van) . . 232
Mander (Pierre Van) 234

Mandyn (Jean) 234
Marc (Van Ghistele). 235
Marius (Claeszoon) 236
Marinus (Van der Goes) 237
Matthyssen (Abraham) 238
Megan (G.-E.) 239
Melar (Adrien) 240
Mentsaert (Guillaume) 241
Mera (Pierre) 243
Merica (Pierre-A.) 244
Metsys (Corneille Matsys) 250
Metsys (Jean Matsys) 252
Metsys (Josse) 254
Metzu (Jacques) 255
Meulenbergh (Dominique-François-Joseph) 256
Meulener (Pierre) 256
Meunincxhove (Jean-Baptiste Van) . 257
Meyssens (Corneille) 257
Meyssens (Jean) 258
Michau (Thibaud) 261
Michel d'Anvers (Miguel de Amberes) 262
Millet (François ou Millé). . . . 263
Minnebroer (Frans) 265
Mirou (Antoine) 266
Misdacq (Josse-A.-W.-Y.) 267
Moens (Gaspard-Melchior Moons) . 268
Moerenhout (Joseph-Josse) . . . 268
Mol (Pierre van). 270
Mold (Jean van Molder) 272
Molenaer (Corneille) 273
Molyn (Pierre-Marius) 274
Mone (Jean) 274
Monnaville (François De) 276
Mont (Dieudonné Vander), Delmont. 276
Mont (Égide) 279
Mor (Antoine) 279
Morel (Jean-Baptiste) 283
Mostart (François Mostaert) . . . 283
Mostart (Gilles) 284
Myin (Henri-Arnold) 286
Nauwijnck (H.) 286

Navez (François-Joseph) 287
Negre (Mathieu Van) 293
Neuchatel (Nicolas De). 294
Neve (Corneille De). 295
Neyts (Gilles). 296
Nicolié (Joseph-Chrétien) 297
Noël (Julie-Anne-Marie) 297
Noël (Paul-Godefroid-Joseph). . . 298
Nollekens (Joseph-François) . . . 300
Nollekens (Jean). 300
Nollet (Dominique) 301
Noort (Jean Van). 302
Noterman (Emmanuel). 302
Noveliers (David) 303
Noveliers (Pierre) 303
Noveliers (Salomon) 304
Nuyts (David) 304
Nuyts (Gilles) 305

O'Connell (Mme Frédérique-Émilie Miethe 305
Odevaere (Joseph-Désiré) 306
Ofhuip (Jean). 310
Olivier de Gand 310
Onghers (Jean Ougers) 310
Onghers (Oswald) 311
Oorloft (Joseph-Philippe) 311
Oost (Dominique-Joseph) 312
Oost (Guillaume van) . . . 312
Oost (Jacques Van) 312
Oost le jeune (Jacques Van) . . 314
Opdebeeck (Antoine) 314
Overschee (Pierre Van). 315
Ordonie (Édouard Van) 315
Orley (Bernard Van) 539
Otteren (Hubert Van) 315

Paludanus (Barbe ou Van den Broeck) 316
Paludanus (Crispin ou Van den Broeck) 316
Paludanus (Henri Van den Broeck) . 318
Panderen (Egbert Van). 319
Pas ou Paschen (Henri Van) . . . 320
Paul (Bernard) 321
Pauwels (André) 322
Pauwels (Jean-Baptiste). 323
Payen (Antoine) 323
Pée (Engelhart Van). 324
Pée (Jean Van) 324
Peeters (Catherine) 325
Peeters (Clara) 326
Peeters (François-Luc) 326
Peeters (Jacques). 326
Peeters (Martin) 327
Peeters (Philippe-Jacques). . . . 327
Peghem (Adrien Van) 327
Pelichy. 328
Perez (Henri). 328
Perhoner (Ferdinand) 328
Perlau (Joseph) 329
Perre (Chrétien Van den) . . . 329
Perre (Jean Van den) 330

Perre (Nicolas Van den) 330
Perret (Pierre) 330
Petri (Pietro-D.) 333
Peyp (Corneille Pype) 333
Picard (Jean-Baptiste) 333
Piéron (Gustave-Louis-Marie). . . 334
Peeters (Jean). 334
Pilsen 336
Pinchart 337
Pintemony. 342
Piron (Vanderton) 342
Pitau (Pittauw) (Jacques) . . . 344
Pitau (Pittauw) (Nicolas) 344
Plas (Vande) 347
Plattenberg (Van) 348
Poelman 349
Poindre (De) 350
Pol (de Limbourg) 350
Poorten (Van der) 352
Popelier (Antoine) 353
Potter (Eleuthère de) 353
Pourbus (François) 354
Pourbus le jeune (François) . . . 357
Pourbus (Jacques) 362
Pourbus (Pierre). 362
Prévost (Jean) 364
Primo (Louis). 366
Putte (Jean Van de). 368

Quellin (Hubert). 369
Quertemont (André de). . . . 370

Reck (D. Van) 374
Redig (Laurent-Herman) 374
Reeth (J.-Baptiste Van). 375
Rem ou Rems (Gaspard) 375
Remunde (Evrard Van) . . . 376
Resen (Peregrin) 376
Resen (Renier) 376
Rest (Jean-François Van der) . . 377
Rubens (Pierre) 377
Reuille (Jules) 377
Reydams (Henri). 377
Reydams (Henri). 378
Reydams (Jacques-Ignace). . . . 379
Reyn (Jean de) 380
Rheni (Remi Van) 381
Rickel (Paul de) 381
Ricquier (Louis). 381
Ridderbosch (Françoise-Jeanne) . . 382
Riga (Jean) 382
Riga (N.-J.) 382
Rillaer (Jean Van) 383
Rillaer (Jean) 384
Robbe (Louis). 384
Robert (Alexandre) 387
Rocka (Antoine) 390
Roelants (Théodore). 391
Roelofs (Guillaume) 391
Rogier 393
Rogier (Nicolas) 394
Rombauts (Jean). 394
Romer (Gaspard). 394
Roore (Jacques de) 395
Roos (Jean) 396
Roosvood (Martin de) 397
Rost (Jean) 398
Rousseau (J.-B.) 400
Rousseel (Nicaise) 404
Rovere (Richard). 405
Roy (Jean-Baptiste De) 405
Rucholle (Gilles) 406
Rucholle (Pierre). 407
Rudolphe van Antwerpen 408
Ruel (Jean-Baptiste) 408
Ruelens (Ch.). 409
Ruyten (Jean-Michel) 419
Ryckaert (Aertzone). 420
Ryckmans (Nicolas). 421
Rye (Egide Van der) 423
Rysbrack (Jean-Michel). . . . 424
Rysbrack (Pierre). 426

Sadeler (Gilles) 427
Sadeler (Jean). 430
Sadeler (Juste) 433
Sadeler (Raphaël). 434
Sadeler le jeune (Raphaël) 436
Saey (Jacques-Ferdinand) 437
Saintenoy (Gustave). 438
Saligo (Charles-Louis) 439
Sallaert (Antoine). 439
Sanders (Catherine) 442
Sanders (Jean). 442
Santvoort (Abraham) 444
Sauvage (Jean-Pierre) 446
Sauvage (Joseph-Grégoire). . . . 446
Savery (Jacques) 447
Savery (Jean ou Hans) 447
Savery (Roland) 448
Savoyen (Charles Van) 450
Savoyen (Philippe Van). 450

Sayler (J.). 450
Scalberge (Frédéric). 451
Schaepkens (Alexandre) 451
Schaepkens (Jean-Antoine-Armand) 453
Schaepkens (Théodore). 455
Schayes (Antoine-Guillaume-Bernard) 458
Schot (Conrard) 472
Schut (Cornelle) 474

BIOGRAPHIES DIVERSES

Aliamet 483
Attiret (Jean-Denis). 483

Baes (Lionel) 497
Baetes (Ferdinand) 497
Baron (Théodore) 497
Baudin (Léopold). 497
Berlayn (Hennequin-Jean De) . . 497
Bersemers (Marie-Verhulst) . . . 497
Berthelomi 498
Bertels (Jean-Baptiste) 498
Bethune (baron Jean-Baptiste de). . 498
Bevernaege (Dominique) . . . 499
Bevernaege (A.) 499
Blanchaert (Léopold) 499
Blanchaert (Léopold) 499
Braedemaecker (Félix de) 499
Brackevelt (Auguste) 499
Breughel (Pierre) 500
Brunin (Charles). 506
Buckens 506
Bruycker (Constant de). 506

Cador (Auguste) 506
Campotosto (Henri). 506
Cattier. 506
Cels (Corneille) 507
Claus 508
Coffermans (Marcel). 510
Courtens (Frans). 515

De Braeckeleer (Henri). 517
De Braeckeleer (Henri). . . . 613
De Busscher 522
De Curte 525
De Greef (Auguste) 525
De Groux (Charles) 525
Delgouffre (Fernand) 527
Dillens (Adolphe) 527
De Mol (Jean). 752
De Mol (Adolphe) 752
De Vos (Martin) 532
De Vos (Simon) 533
De Vries 533
Du Bois (Ambroise) 534
Dürer (Al.). Portrait de Van Orley . 539
Dürer et Lucas de Leyde 540
Dyck (Antoine Van). La grand'mère de Van Dyck 551
Dyck (Antoine Van). Das Museum . 553
Dyck (Antoine Van) Exposition d'Anvers 558
Dyck (Antoine Van). Quelques notes sur Antoine Van Dyck. . . . 562
Dyck (Antoine Van). Notes sur le séjour de Van Dyck en Italie . . 577
Dyck (Antoine Van). Notes sur le tableau de Palerme 580
Dyck (Antoine Van). Notes trouvées dans les papiers de M. Hymans . 582

Eyck (Jean Van) 583

Fiers (Édouard) 588
Floris (Frans). 588
Floris (François). 589
Floris (Corneille) 589
Frédéric (Léon) 589
Fumière (G.) 590

Gilson (Abraham 590

Hals (Frans) 591
Haazee (Haazée) 599
Herpin (Jules) 599
Hoorickx (Ernest) 600
Houzé (Florentin) 600
Hubert. 600
Hulst (Van der) 600

Jaquet (Pierre) 600

Keymeulen (Émile) 600
Lemputten (Frans Van). 601
Legendre (Léonce) 602
Leys et de Braeckeleer 602
Leys (Henri) 617

Mabuse. 617
Marmion (Les) 622
Marin le Zélandais 624
Memling (Hans) 630
— Son lieu de naissance 642
— Encore son lieu de naissance . . 643
Meulen (Van der) 644
Meunier (Constantin) 644
Metsys (Quentin) 650
Metsys (Quentin) et son portrait d'Érasmes 654
Metsys (Jean-Conrad-Fyoll) . . . 670
Metsys (Quentin). Essai sur l'origine de l'italianisme dans l'art des Pays-Bas 672
Michiels (Jean-Baptiste). 677
Mols (Robert). 678
Montagne (Édouard de la) 678
Musin (François-Étienne) 678

Naert (Joseph) 678

Pintemony 678
Pacsschen (Henri Van) 678

Pourbus (Les) 687
Pourbus (François) 689

Raphaël 693
Rembrandt 694
Robbe (Henri). 708
Roelofs (Willem). 709

Samain (Louis) 715
Schaefels (Henri). 715
Schaelken (Léo) 715
Schoonbeke (Gillebert Van) . . . 715
Serrure. 719
Sodar (Franz). 719
Stas (Guillaume) 719
Stevens (Alfred) 720
Sustin (F.) ou Systin 721
Swerts (Jan) 721

Thelens (Frans) 722
Teniers (David) 722
Teniers le jeune (David) 722
Thomas (Gérard) 727

Wappers (Gustave) 729
Willems (Joseph). 736
Wyntgis (Melchior) 737

Ypers (Carl Van). 749

L'Académie d'Anvers dans le passé (Sint-Lucas Gilde) 754
Ordonnance de Marie-Thérèse pour affranchir les Arts (1773) 765
Centenaire de l'Académie de Belgique. 770
Église Saint-Jacques, à Anvers. Aldeg 774

Aldeg 774
Baugniet (Charles) 771
Coxcie (Raphaël). 778

Kauninck 779
Slodtz 780

ERRATA

Cluysenaar (Alfred). Voir ses plafonds à l'Hôtel de ville de Saint-Gilles (Bruxelles). 139
Cluysenaar (André). Après la mort de son père il exécuta les plafonds de l'Hôtel de ville de Saint-Gilles. Pendant son séjour en Angleterre, en 1914, il a fait les portraits de hauts personnages 140

Dans l'*Encyclopédie britannique* de Londres, lire les articles de M. Hymans sur *Van Dyck*, *Rubens* et *Teniers*.

TABLE DES PLANCHES

Portrait de Bernard Van Orley, par Dürer 539
Cornelia Pruijstincx, grand'mère de Van Dyck 553
Marinus de Romesswael : Le Receveur 625
Quentin Metsys : Son portrait par lui-même. 651
Henri Van Paesschen : La Bourse d'Amsterdam 679
Henri Van Paesschen : La Bourse de Londres 680

POSADA
art - books
Rue de la Madeleine 29
1000 Brussels

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01010 9243